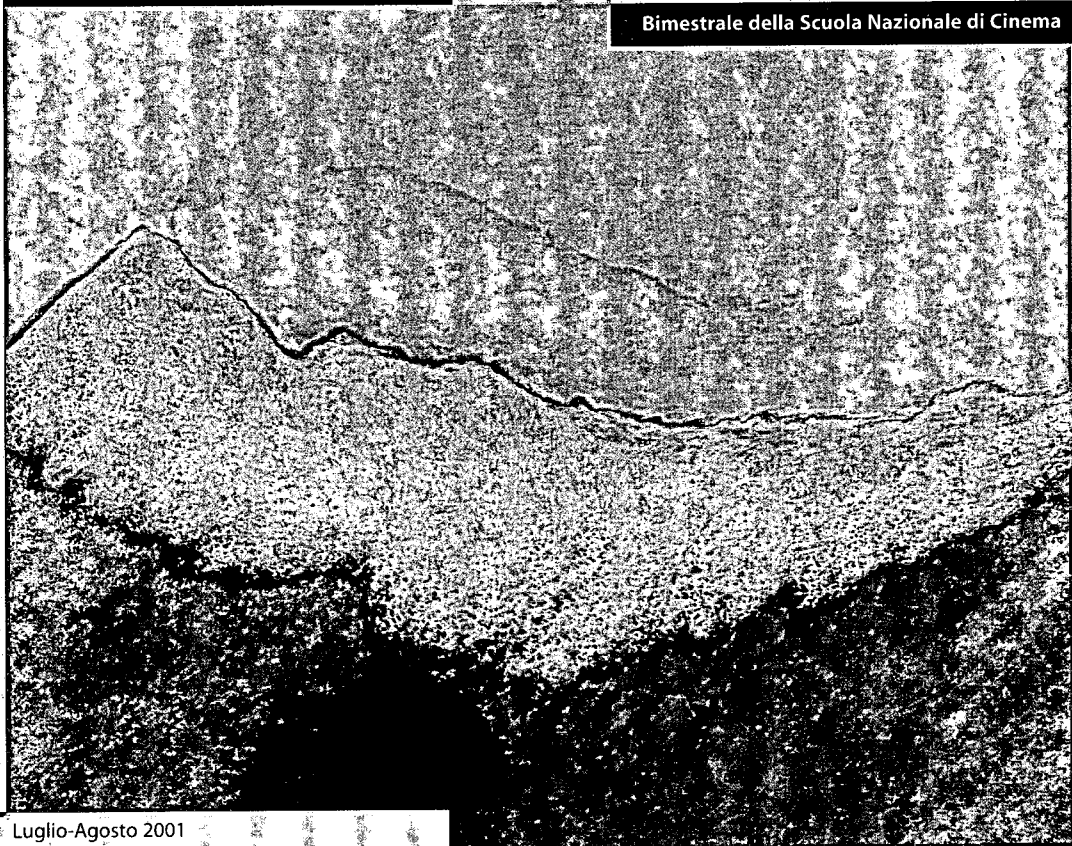
Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Luglio-Agosto 2001

Wong Kar-wai e il postmoderno

La questione Moretti

Soggettive: Davide Ferrario

Cinema e infografica

La trama musicale di «Ludwig»

Antonioni "ritrattista"

2 0 4 0 1

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXII n. 4, luglio-agosto 2001

Si ringrazia
Michelangelo Antonioni, Enrica Fico, Carlo Di Carlo, Nanni Moretti

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

ISBN 88-317-7730-0

In copertina
Le montagne incantate (58) di Michelangelo Antonioni

Bianco & Nero
SOMMARIO 4/2001

Maggie Cheung in *In the Mood for Love* di Wong Kar-wai

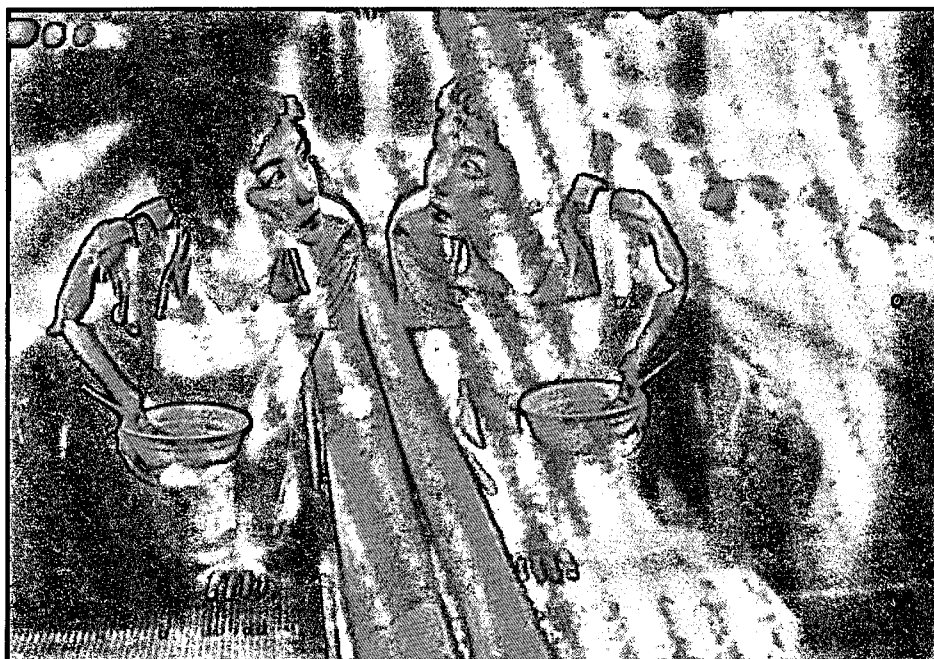
Wong Kar-wai
Dentro e fuori Hong Kong

Alberto Pezzotta

Da portavoce di un'estetica da videoclip a ultimo dei classici: in dodici anni e appena sette film l'immagine di Wong Kar-wai presso la critica occidentale ha fatto in tempo a cambiare più volte. E il fatto che si tratti dell'unico regista hongkonghese che sia riuscito a conquistare solida fama di autore nei circuiti che contano (a cominciare dai festival), non fa che ribadire lo spaesamento, l'incertezza di approccio e classificazione. L'intento di questo contributo è, in primo luogo, cercare di collocare l'opera del regista di *In the Mood for Love* in un contesto, per meglio valutarne l'originalità e l'autonomia, ma anche per ribadirne i legami con un cinema e con una città-Stato di cui è uno degli interpreti chiave in un momento epocale: il passaggio alla Cina popolare nel luglio del 1997.

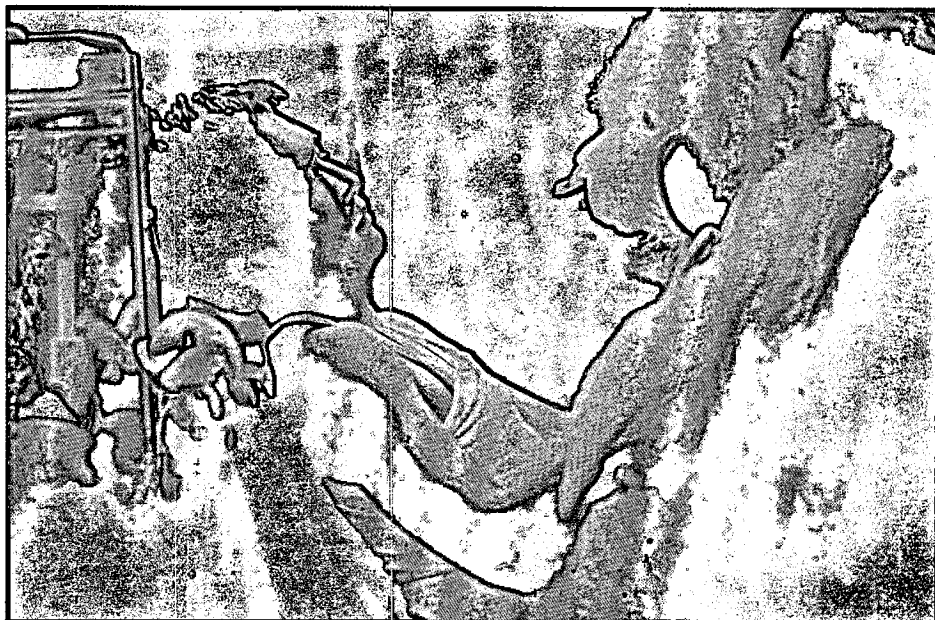
Wong Kar-wai nasce a Shanghai nel 1958, ma dopo cinque anni si trasferisce a Hong Kong. Studia arti grafiche e fotografia, e diventa assistente di produzione in televisione e sceneggiatore per il cinema. Sotto contratto per la Cinema City, una delle compagnie più aggressive degli anni '80, firma ufficialmente una dozzina di sceneggiature, collaborando a molte altre sotto la guida del prolifico Barry Wong. L'apprendistato del futuro regista segue l'iter tradizionale hongkonghese: da una parte il piccolo schermo (dove Wong però arriva quando si è esaurita l'ondata creativa della fine degli anni '70, da cui era nata la generazione rivoluzionaria della New Wave: Tsui Hark, Ann Hui, Patrick Tam); dall'altra il cinema di consumo prodotto in serie. Wong sceneggiatore frequenta tutti i generi e, almeno all'inizio, non sono prodotti memorabili quelli in cui lascia traccia (non manca, per esempio, il classico epigono di *A Better Tomorrow* di John Woo, cucito su misura per Chow Yun-fat: *Flaming Brothers* di Joe Cheung). Se c'è un genere verso cui il giovane Wong mostra propensione, e che elabora in modo originale, è l'horror comico: per i due *Haunted Cop Shop* (1987-88) di Jeff Lau appronta un canovaccio di gag dementi e scatologiche, all'insegna dell'assurdo e della contaminazione stridente tra i generi. Il metodo viene portato alla sintesi in *Saviour of the Soul* (1991), che Wong non firma ufficialmente, forse perché nel frattempo ha già esordito come regista, con altra rispettabilità. Se

l'incontro con Jeff Lau è all'origine di un lungo sodalizio, durante la carriera di sceneggiatore Wong incontra un regista che esercita su di lui un'influenza decisiva, Patrick Tam, e che tra l'altro gli fa conoscere la Nouvelle Vague e il cinema europeo. Dei protagonisti della New Wave già declinante (almeno come sentire comune), Tam era stato uno dei più discussi e dei più consapevoli. Forse il più "autore" in senso occidentale, rispetto alla capacità di metamorfosi di Tsui Hark, o alla pragmaticità di Ann Hui; il più legato, in ogni caso, a un'idea di cinema come elaborazione di un linguaggio. Il cinema di Tam si pone in una tradizione formalista e sperimentalista, che accentua la discontinuità tra le immagini, ama le inquadrature vuote e i simbolismi cromatici, adopera il montaggio per frammentare il racconto, cercando in generale una stilizzazione astratta, con uno spirito di fondo pessimista, che guarda con nichilismo sia al passato (*The Sword*, 1980) sia alle giovani generazioni (*Nomad*, 1982). Il tutto all'interno di un cinema che resta quasi sempre di genere, con gli scontri del caso: manipolazioni dei produttori, fiaschi commerciali, crescente marginalità. Per Tam, Wong scrive *Final Victory* (1987), storia di un perdente imbelle che deve badare alle due amanti del fratello mentre questi è in prigione: è uno dei pochi successi del regista, e uno dei suoi film meno cupi. Viene concepito come ultima parte di una trilogia sulla malavita di Hong Kong, di cui il capitolo (pare) iniziale diventa il film di esordio di Wong Kar-wai, *As Tears Go By* (1988).

Wong debutta in ritardo rispetto ai registi della cosiddetta seconda generazione: Stanley Kwan, Lawrence Ah Mon, Tony Au, Clara Law, Jacob Cheung. Questi ultimi sono stati spesso assistenti o scenografi dei registi della New Wave, e ne accentuano la tendenza autoriale. Meno eclettici, riflettono sulla labile e contraddittoria identità di una città senza passato e senza futuro come Hong Kong, che non è mai stata colta con tanta pregnanza come nella metafora di *Rouge* (1987) di Kwan, in cui il fantasma di una prostituta suicida torna nel presente senza riconoscere i luoghi in cui aveva vissuto mezzo secolo prima. In questo contesto, l'esordio di Wong appare più timido. Il suo film *As Tears Go By* viene prodotto da una piccola compagnia di profilo medio-basso, la In-Gear del cantante e attore Alan Tam, e il genere prescelto è di scarse ambizioni: un mélo-noir ambientato nel quartiere popolare di Mongkok. Il titolo cinese *Wangjiao Kamen* significa "La Carmen di Mongkok", ma il riferimento originario a Mérimée si è perso strada facendo: quello che non viene dichiarato è che si tratta di una parafrasi-omaggio a *Mean Streets* (1973) di Scorsese. Andy Lau, popolarissimo cantante e attore, è nella parte di Harvey Keitel, il piccolo delinquente che non riesce a staccarsi da un mondo cui è superiore. Jackie Cheung, un'altra pop star, ricalca il personaggio di Robert De Niro, l'amico pazzo di cui il "big brother" cerca di prendersi cura. La cugina oggetto d'amore è interpretata da Maggie

Faye Wong in *Chungking Express*

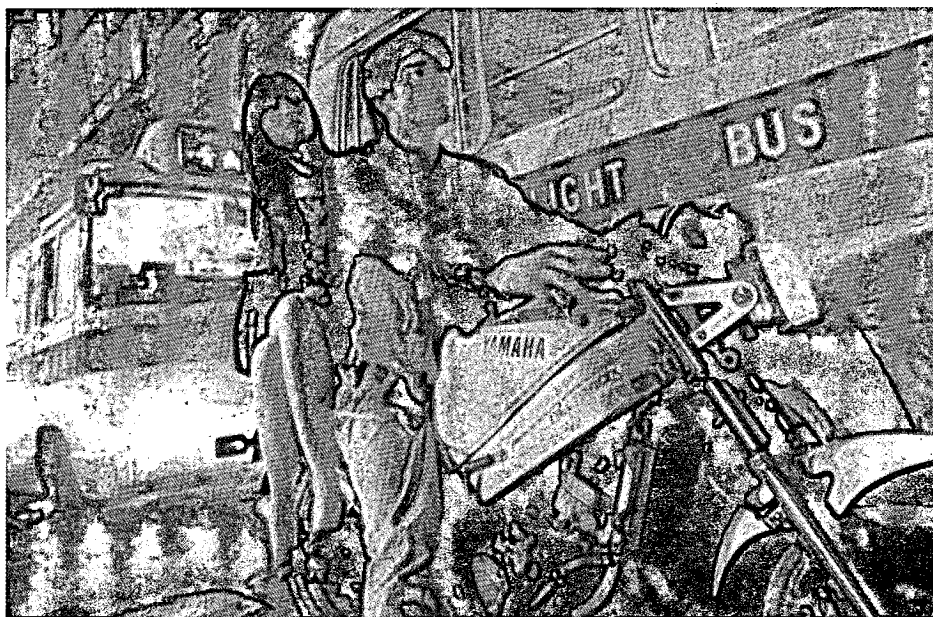
Cheung. Se la scelta di Scorsese tradisce la cinefilia del giovane regista, la prassi di saccheggiare film americani è corrente nel cinema hongkonghese dell'epoca: *Gunmen* (1988) di Kirk Wong, per esempio, rifà *The Untouchables* (*Gli intoccabili*, 1987) di De Palma, e lo stesso *Bullet in the Head* (1990) di John Woo riprende la struttura e singoli episodi di *The Deer Hunter* (*Il cacciatore*, 1978) di Cimino.

Se gli ingredienti di *As Tears Go By* sono canonici, dalla love story al finale tragico che celebra la logica dei codici d'onore malavitosi (con il "big brother" che si sacrifica per vendicare l'amico), a Wong non interessa la progressione drammatica, ma l'approfondimento di un mondo di perdenti, descritto dall'interno con affetto sincero. E se la regia viene a patti con le regole di un prodotto medio – emblematico, per esempio, l'uso di canzoni in colonna sonora (tra cui una cover cantonese di *Take My Breath Away* di Giorgio Moroder, dalla colonna sonora di *Top Gun*) a scandire i momenti culminanti del racconto –, si segnala anche per un approccio tecnicamente innovativo: luci al neon che ai tempi non erano ancora inflazionate, colori acidi con predominanza di rossi e blu, uso dello *step-printing* nelle scene clou.

Questa tecnica, già usata saltuariamente (per esempio in *The Enigmatic Case* di Johnnie To, 1980), diventerà un marchio non solo del cinema di Wong, ma di quello hongkonghese degli anni '90, e vale la pena soffermarvisi. L'azione viene bloccata in una serie di fermi-fotogram-

Tony Leung in *Chungking Express*

ma sbavati, creando un salto nella continuità, anche se la durata resta quella reale, dato che i singoli fotogrammi vengono stampati due o tre volte, in modo da avere i normali 24 fotogrammi al secondo. Il risultato è una specie di finto *ralenti*, dove la visione non è resa più chiara e analitica, ma diventa incerta e confusa. Mentre il *ralenti* serve per far vedere meglio, lo *step-printing* fa vedere di meno, restituisce un affastellarsi di percezioni non tutte decifrabili, dato che tra un fotogramma e l'altro può essere stato perso un gesto saliente.

Fin da *As Tears Go By*, Wong usa questa tecnica sia per le scene d'azione (pestaggi, inseguimenti), sia per le scene romantiche: da una parte mimando il caos e la violenza, dall'altra rendendo più effimeri e impalpabili i momenti di tenerezza. Il controllo stilistico, al di là degli espedienti tecnici, è comunque impressionante, e mostra di avere assimilato sia la lezione del cinema di genere che quella della New Wave. Un appartamento squallido diventa un piccolo universo frammentato e ricomposto da molteplici punti di vista, e la direzione degli attori mostra una sensibilità al livello dei migliori registi della "seconda generazione".

Confortato dalla critica e in parte dagli incassi, Wong si fa finanziare dalla In-Gear il secondo film, *Days of Being Wild* (1990). Il cast è ricco di star, la lavorazione si trascina in modo preoccupante, le aspettative (come avverrebbe in Occidente per un giovane regista promettente) sono altissime e forse spropositate. All'uscita, tuttavia, il film piace poco al pubblico. Vince i principali Hong Kong Awards (gli Oscar locali), viene

Michele Reis e Takeshi Kaneshiro in *Fallen Angels*

ridistribuito, ma invano. La In-Gear si rifiuta di girare il sequel, anticipato nell'ultima sequenza, dove viene introdotto un nuovo personaggio. È la nascita ufficiale di Wong Kar-wai come autore, e della sua mitologia (lentezza esasperante di lavorazione, perfezionismo, continui cambiamenti di sceneggiatura). Se del film (che viene presentato anche al Festival del Cinema Giovani di Torino) in Occidente non si accorge nessuno, la critica hongkonghese invece è assai ricettiva, e si capisce. Wong racconta con pathos da film d'arte la storia di un vitellone anni '60 (definito "A Fei", per antonomasia, da cui il titolo cinese *A Fei Zhengzhuan*: "La vera storia di A Fei"): un giovane inquieto e insoddisfatto, Yuddy, che spezza i cuori di due ragazze e che alla fine, abbandonato dalla matrigna, va nelle Filippine, alla ricerca della madre, che non ha mai conosciuto, e della morte. Se *Nomad* di Tam (interpretato dallo stesso Leslie Cheung) voleva radicarsi nella contemporaneità, Wong colloca in un passato di fantasia (e in una Hong Kong deserta e irreale) il personaggio del giovane ribelle senza perché: lasciando intendere che si tratta della metafora di un presente vuoto e senza radici, ossessionato dal tempo che passa e che sta per scadere (con chiaro riferimento, almeno per gli hongkonghesi, al 1997, anno del ritorno alla Cina). Per la critica locale si tratta della scoperta del postmoderno, in corrispondenza con la rivalutazione della cultura pop anni '60: la consapevolezza di essere arrivati troppo tardi, quando la Storia sta per finire, e rimane solo il rispecchiamento in un un passato nostalgico che forse non è mai esistito.

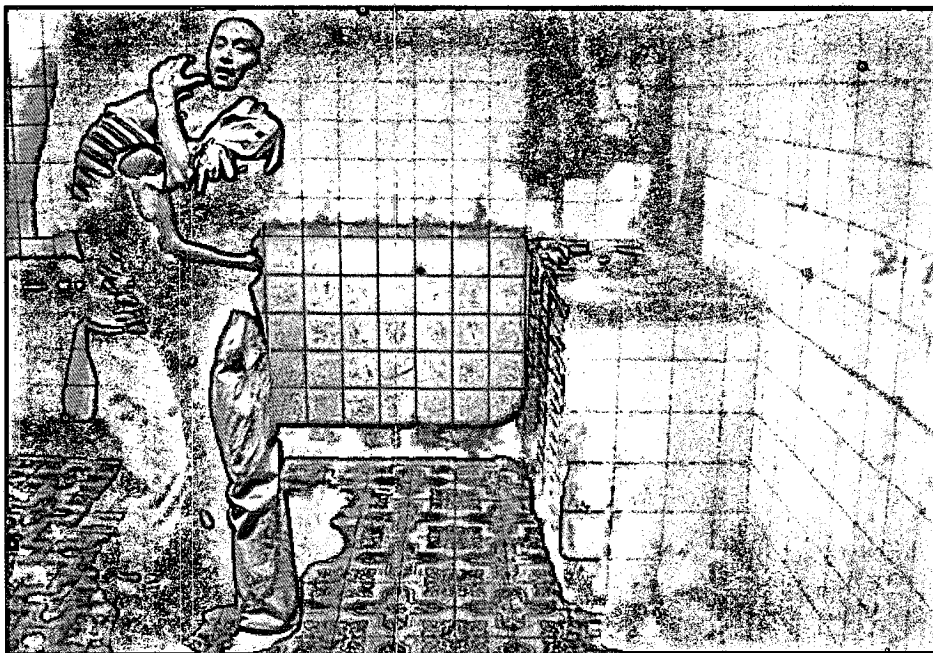
Tony Leung e Leslie Cheung in *Happy Together*

Rispetto al film precedente, il metodo di Wong diventa più complesso. I personaggi si moltiplicano, legati da echi e corrispondenze a volte un po' forzati (ogni donna respinta da Yuddy rifiuta a sua volta uno spasimante sincero). Wong sceneggiatore si serve di una serie di espedienti (coincidenze, incontri mancati per un soffio, azioni enigmatiche, ostinazioni immotivate) che attingono in ugual misura agli archetipi del *feuilleton* e alla cultura occidentale (tra le sue influenze Wong cita fin d'ora i romanzi di Manuel Puig). E inizia a fare uso di alcune tecniche narrative che creano una dimensione temporale sospesa e indefinibile, in cui va riconosciuto il centro della sua poetica. Da una parte Wong, come fa notare Bordwell, costruisce sequenze "cicliche" in cui vengono presentate una dopo l'altra azioni simili che si svolgono negli stessi luoghi, ma in tempi diversi: Yuddy che continua a tornare al bar di Su Lizhen; Su Lizhen e il poliziotto che parlano nel corso di tre notti, le quali si seguono senza soluzione di continuità, segnalate unicamente dal cambio d'abito di Su e dalla presenza o meno della pioggia. È come se tutti gli eventi collaterali venissero eliminati, confluendo verso questi attimi privilegiati e bloccati: con un evidente effetto irrealistico ed enfatico, che rende bene il mondo interiore dei personaggi. L'altra tecnica cui Wong comincia a ricorrere in modo sistematico è la *voice over* (già presente in *As Tears Go By*, ma in modo più tradizionale: la lettura di una lettera), che qui interviene di punto in bianco, «scaturendo da una specie di mondo parallelo» (Bordwell), a collocare gli eventi in una prospettiva

bagnata di nostalgia e di rimpianto. A volte rischiando consapevolmente il Kitsch, come nella storia cara a Yuddy dell'uccello senza zampe costretto a volare fino alla morte: storia peraltro già ridicolizzata dal personaggio del poliziotto come "roba per ragazze".

Dal punto di vista stilistico, *Days of Being Wild* segna anche un irrigidimento autoriale o, se si preferisce, una stilizzazione acronica. Il passaggio da Andrew Lau a Christopher Doyle come direttore della fotografia non è indifferente: se il primo, in seguito regista in proprio e di successo (sua è la serie di *Young and Dangerous*), è legato a un'estetica più rutilante, notturna e perfino modaiola, e a un senso dell'immagine movimentato e caotico, Doyle si pone fin d'ora come "autore" delle immagini alla Storaro, pittore di luci e creatore d'atmosfere. L'ideale per la classicità immaginaria di un film dai ritmi assorti come *Days of Being Wild*, pieno di primi piani e inquadrature statiche; il che non esclude, secondo una tipica logica modernista da New Wave hongkonghese, accelerazioni improvvise e piani sequenza mobilissimi e acrobatici nelle scene d'azione conclusive.

In seguito all'insuccesso del film, Wong si mette in proprio e fonda la Jet Tone Production con Jeff Lau. Il primo progetto è la doppia versione di un romanzo di cavalieri erranti di Jin Yong. Dato che di *Days of Being Wild*, secondo un'altra consuetudine locale, era stata girata una specie di parodia, sia pure solo nominale – *The Days of Being Dumb* (1992) di Blackie Ko –, Wong decide di giocare d'anticipo: lui girerà il film serio, e Lau girerà la parodia, con lo stesso cast. Ma i ritardi di lavorazione del suo film fanno sì che lo sgangherato e ipertrofico *Eagle Shooting Heroes/Dongcheng Xidu* di Lau esca nel 1993, un anno prima di *Ashes of Time/Dongxie Xidu*. Fa in tempo a uscire prima anche *Chungking Express*, che Wong gira durante una pausa delle riprese di *Ashes of Time*. Quest'ultimo è un altro fallimento commerciale, mentre il film girato in fretta segna l'inizio della fama internazionale del regista.

Ashes of Time (presentato a Venezia, dove Chris Doyle vince l'Osella per la fotografia) nasce sull'onda del revival per i *wuxiapian*[1], iniziata con *Swordsman* (1990), prodotto da Tsui Hark; e anzi arriva nelle sale quando la voga si è già esaurita. Wong va a girare nel deserto cinese, con il solito cast stellare e un *martial arts director*[2] di grande prestigio come Sammo Hung: un esponente della vecchia guardia, cresciuto assieme a Jackie Chan, ma che negli ultimi anni (vedi il suo *Blade of Fury*, 1993) aveva rinnovato il proprio linguaggio, usando tra l'altro lo *step-printing* e andando verso un'estetica del caos, con cui Wong deve essersi trovato in sintonia. In *Ashes of Time* le sequenze d'azione non mancano, ma sono così frastornanti, frammentate e illeggibili da scontentate i fan dei film di arti marziali: è evidente che Wong si serve del materiale di genere per approfondire il discorso di *Days of Being Wild*, di cui que-

Tony Leung e Leslie Cheung in *Happy Together*

sto film, a detta stessa del regista, sarebbe in qualche modo il sequel. I due protagonisti (Leslie Cheung e Tony Leung Kar-fai, il "Crudele dell'Ovest" e il "Malvagio dell'Est" del titolo cinese), spadaccini che si incontrano periodicamente in una taverna sperduta nel deserto, passano la vita a rimpiangere amori che non hanno mai realizzato. Ma l'intreccio, fitto di flashback dalla collocazione cronologica incerta, è strutturato come un labirinto e un serpente che si morde la coda, ostacolando la ricostruzione degli eventi e delle relazioni tra i personaggi: di modo che la scoperta di chi era innamorato di chi, alla fine, assume il sapore di un colpo di scena straziante e beffardo. L'uso delle voci narranti diventa preponderante: e Wong è abile a trasformare in chiave stilistica quello che probabilmente è stato un espediente, in sede di postproduzione, per dare parvenza di ordine a un racconto caotico. Più ancora che in *Days of Being Wild*, le voci narranti, spesso sovrapposte a primi piani o a immagini quasi astratte, allontanano i personaggi in una dimensione fuori dal tempo, dove le parole chiave sono memoria e oblio.

Accanto agli spadaccini innamorati e alle donne irraggiungibili, un essere dalla doppia personalità, Murong (Brigitte Lin), appare inspiegabilmente di volta in volta in panni maschili e femminili. La sessualità ambivalente fa parte sia di una consolidata tradizione dei *wuxiapian*, sia del fascino dell'attrice (famosa per la parte dell'ermafrodito Master Asia in *Swordsman II* di Ching Siu-tung, 1992). Ancora una volta, Wong ac-

cetta la tradizione, ma ne accentua i caratteri enigmatici e surreali. Murong, che nella sua identità femminile si innamora di un uomo, e in quella maschile chiede di ucciderlo, è la quintessenza dei personaggi di Wong Kar-wai: scissi, contraddittori, indecifrabili, consegnati a un destino di perdita e di solitudine.

Ashes of Time è forse, a tutt'oggi, il film più ricco e complesso di Wong. Non esauribile (e neanche comprensibile) a una sola visione, è quello che più elabora la tradizione del cinema hongkonghese, a partire da King Hu e da quella che Bordwell ha definito l'estetica del balenio: la messa in scena del meraviglioso e del fantastico con uno stile in cui è compito dello spettatore ricostruire il senso di azioni offerte in pochi fotogrammi, con raccordi liberissimi che suggeriscono più che mostrare. Va da sé che un film così non poteva che fare la stessa fine di *Days of Being Wild*.

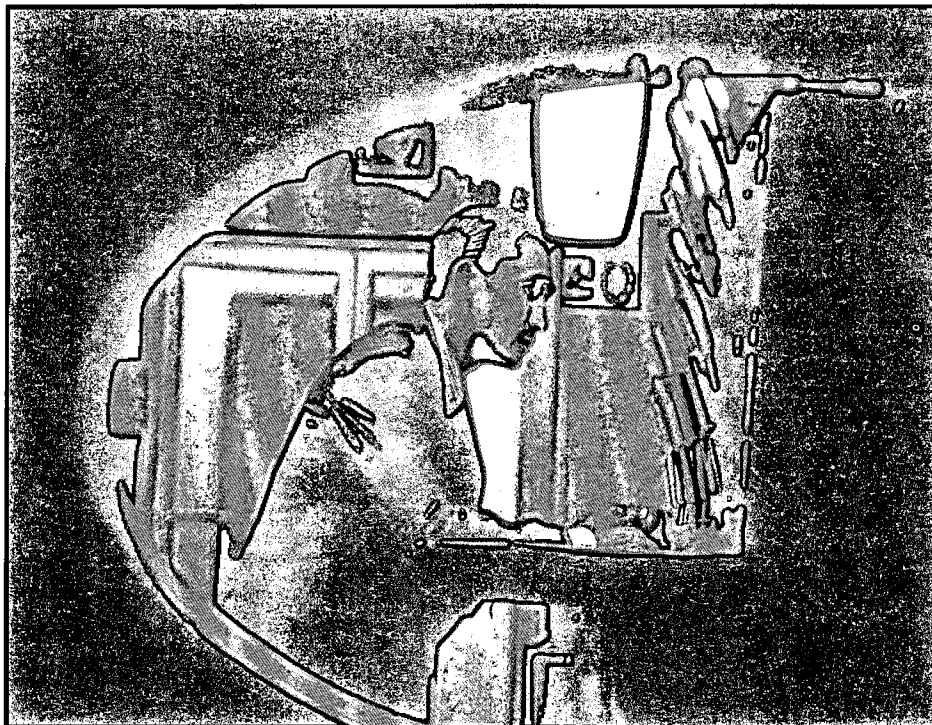
Chungking Express è invece il film della riconciliazione di Wong con il pubblico hongkonghese, della sua scoperta da parte di quello giapponese (d'ora in poi tra i più fedeli: si racconta di negozi di Tokyo dedicati a gadget dei suoi film – ma ne esistono anche a Hong Kong) e, successivamente, di quello occidentale (malgrado un primo passaggio poco fortunato al festival di Locarno).

In *Chungking Express*, come ha scritto Stephen Teo, «la postmodernità hongkonghese si incontra con un romanticismo curiosamente vecchio stile, ma non sorpassato». Sfruttando questa volta suggestioni dei racconti di Haruki Murakami, Wong torna sui temi dei film precedenti – la ricerca dell'amore da parte di personaggi solitari incapaci di decifrare la realtà che li circonda, la scadenza di passioni e ricordi – con un'enfasi maggiore sul motivo del caso (le persone che si sfiorano per la strada e che un giorno si innamoreranno). Dal punto di vista stilistico, ritornano lo *step-printing* e le luci di *As Tears Go By*[3], anche se l'ambientazione si sposta di qualche chilometro più a sud: le Chungking Mansions di Tsim Sha Tsui, sulla punta di Kowloon – un caotico centro di pensioni e ristoranti, frequentato dalle minoranze etniche –, e il quartiere di Lan Kwai Fong sull'isola di Hong Kong, caratterizzato da una lunga scala mobile che si inerpica sul fianco della collina. La precisione geografica e la capacità di rendere atmosfere e odori sono la chiave del successo presso il pubblico locale (che riconosce posti visti tutti i giorni, ripresi come non li ha mai visti) e del fascino esotico presso il pubblico straniero. E Wong ha l'accortezza di scegliere luoghi di transito e di traffici, affollati e multietnici, icone di contemporaneità come piacerebbero a Marc Augé, per farne lo sfondo di storie d'amore romantiche, strazianti e non consumate.

Nel primo dei due episodi il poliziotto 223 (il giovane Takeshi Kaneshiro) si innamora di una sconosciuta imparruccata (Brigitte Lin, al suo ultimo ruolo), ignorando che è una trafficante di droga. Nel secondo

episodio, il poliziotto 663 (Tony Leung Chiu-wai), lasciato da una hostess, non si accorge che una cameriera (Faye Wong, celebre cantante) si è innamorata di lui, e si introduce in casa sua per pulirla e abbellirla. Al registro noir del primo segmento (dove non mancano inseguimenti e sparatorie) segue il tono più giocoso e sensuale del secondo, per il quale è stata richiamata di frequente la Nouvelle Vague: una disinvoltura in cui c'è già una visione del cinema e della vita, dove gli opposti convivono fianco a fianco. I ricercati rimandi interni, i parallelismi tra le due storie, che sarebbe pedante elencare, i capovolgimenti delle situazioni (con la cameriera che alla fine diventa hostess) fanno parte di un armamentario da sceneggiatore virtuosistico e un po' meccanico. Ma quello che conta è il fatto che le storie non si concludano, che le riflessioni dei personaggi accompagnino costantemente le immagini (in monologhi o in *voice over*), ma con toni meno poetici che in passato, più paradossali e folli, e consapevolmente ironici: si vedano i discorsi con cui 223 giustifica il suo rituale a base di scatolette d'ananas scadute, o le conversazioni di 663 con pupazzi e saponette, che tratta come correlati oggettivi del proprio mal d'amore.

In *Chungking Express* la cupezza dei primi film lascia il posto a una leggerezza euforica, in perfetta sintonia con il trattamento stilistico. La macchina da presa non è mai stata così mobile, e Wong ricorre in modo sistematico allo *step-printing* (con alcune varianti suggestive: il personaggio che sembra muoversi al rallentatore, mentre in primo piano o sullo sfondo scorrono veloci le sagome dei passanti), non solo nelle scene di azione o in quelle romantiche, ma anche per mostrare scorci di città, momenti di attesa. Il tempo viene continuamente dilatato e compresso: alla fine, un raccordo quasi impercettibile tra due primi piani (dove cambiano solo il vestito e gli occhiali di Faye Wong) segnala che è passato un anno. A molti occidentali è sembrata un'estetica da videoclip, un modo di giocare sulla superficie delle cose, un feticismo estetizzante. Ma l'effetto è più complesso. Da una parte Wong rende nostalgica la visione delle cose: allontana l'immediatezza della realtà nel momento stesso in cui la coglie, introducendo un senso di perdita e di lontananza. La sua visione frammentata e a scatti è lo strumento più adeguato per una poetica dell'effimero e della perdita, di una realtà a più dimensioni e a più velocità, al tempo stesso esasperatamente soggettiva e in eterna fuga. E se King Hu selezionava i momenti culminanti, lasciando allo spettatore il compito di riempire i buchi, vent'anni dopo Wong, con lo *step-printing*, presenta momenti qualunque affidati al caso, per rendere la realtà in tutto il suo peso e la sua inconsistenza.

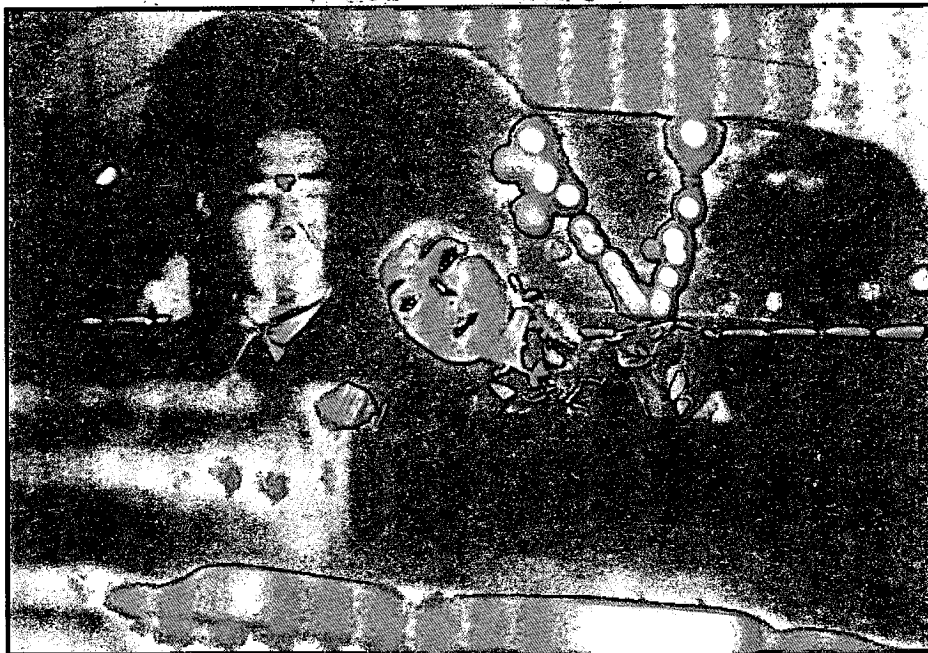
Va poi sottolineato il ruolo fondamentale che acquista la musica: quasi assente in *Days of Being Wild* se non come punteggiatura onirica, onnipresente ma usata in modo tradizionale in *Ashes of Time*, in

Tony Leung in *In the Mood for Love*

Chungking Express e in tutti i film successivi diventa non solo una molla emotiva (come in *As Tears Go By*), ma un elemento del *décor* e della definizione psicologica dei personaggi. Le canzoni occidentali usate ossessivamente appartengono ai personaggi come le parole dei loro monologhi. Al contrario delle canzoni-tappezzeria che riempiono i buchi narrativi nei film hollywoodiani, quelle di Wong Kar-wai, sentite più volte nel corso del film, creano man mano un'atmosfera di vagheggiamento memoriale, prima ancora che la storia sia finita.

Chungking Express, con il suo romanticismo più o meno ironico, con il suo ammiccare a una generazione disorientata che si nutre di fantasie infantili, ha paura dei legami e piange su se stessa, si fa leggere come l'epitome di un'epoca, capace di parlare ben al di là dei confini geografici. Ed è un film che fa scuola nel cinema hongkonghese: da quel momento, ogni visione della metropoli di notte sembra non poter prescindere dalle luci e dallo *step-printing* alla Wong Kar-wai. Ma l'influenza, come nota Bordwell, riguarda anche le tecniche e le strutture narrative. L'uso massiccio della *voice over* (a partire, per esempio, da *Love in the City* di Jeff Lau, 1994) diventa una consuetudine accettata in tutti i generi: basti pensare all'incipit di *Time and Tide* (2000) di Tsui Hark. E diventano comuni i film che raccontano due storie, una dopo l'altra, o le

Tony Leung e Maggie Cheung in *In the Mood for Love*

intrecciano. Le motivazioni narrative possono essere diverse, dai destini alternativi (*Too Many Ways to Be No. 1* di Wai Ka-fai, 1997) al gioco relativistico sulla verità (*Once Upon a Time in Triad Society* di Cha Chuen-yee, 1996), fino al semplice arbitrio (*First Love – Litter in the Breeze* di Eric Kot, 1997). Segno, si capisce, di una visione della realtà e del racconto cinematografico sempre più frammentata. I critici hongkonghesi citano Fredric Jameson, e il termine "postmoderno" diventa a tal punto diffuso nel discorso medio che comici come Stephen Chiau cominciano a scherzarci sopra.

Accanto agli allievi ufficiali di Wong, che cercano di raccontare in chiave grottesca le nevrosi di una città postmoderna nell'era del tardo capitalismo (vedi il film-manifesto *Four Faces of Eve*, 1996, di Erik Kot, Jan Lamb e Kam Kwok-leung, fotografato da Chris Doyle), c'è chi confeziona dei plagi-collage di motivi di Wong Kar-wai (*The Killer Has No Return* di Chiang Ka-chun, 1995); e c'è anche chi ne fa velenose parodie. Wong Jing, regista-produttore tra i più prolifici e cinici, intraprende una sorta di crociata contro il cinema intellettualistico del suo omonimo, che a suo dire farebbe scappare gli spettatori dalle sale, e riempie i propri film di frecciate feroci[4], anche se poi non si fa scrupolo di saccheggiarne lo stile o certe situazioni narrative. Molti film di Jeff Lau (un regista sottovalutato dagli occidentali) sembrano invece un'espansione o una calcolata deriva pop dei film di Wong: del rapporto tra *Eagle Shooting*

Tony Leung e Maggie Cheung in *In the Mood for Love*

Heroes e *Ashes of Time* si è già detto, ma vanno citati ancora *92 Legendary La Rose Noire* (un successo del 1992) e *Days of Tomorrow* (un fiasco del 1993), che ritornano sugli anni '60 di *Days of Being Wild*.

Nulla di anormale, in un'industria bulimica e autofaga, dove imitazioni, parodie, *sequels*, *spin-off* ufficiali e ufficiosi sono all'ordine del giorno. A colpire, caso mai, è il fatto che Wong si installi come autore per eccellenza del cinema hongkonghese (oscurando colleghi dallo stile meno *glamour* come Ann Hui o Stanley Kwan) quando l'industria comincia a dare i primi segni di cedimento: nell'imminenza del ritorno alla Cina, molti registi emigrano negli Stati Uniti, e la concorrenza del cinema americano – in precedenza trascurato dal pubblico a favore del prodotto locale – diventa man mano inarrestabile, fino al tracollo del 1998.

Primo regista hongkonghese dopo Woo a godere di un prestigio internazionale, Wong Kar-wai non può essere un modello per un'industria che si affida quasi interamente al cinema di genere; ma appare d'un tratto come l'ultimo appiglio a un'identità minacciata sia da Hollywood sia da Beijing. D'altra parte Wong è talmente inserito in quell'industria che, sulla scia del successo di *Chungking Express*, è il primo a capitalizzare la propria fama. Come produttore, finanzia la citata bizzarria di Eric Kot (*First Love – Litter in the Breeze*), e come regista gira *Fallen Angels* (1995). Già all'epoca aveva destato delle perplessità, ma rivisto oggi sembra la sua opera meno convinta e convincente.

Fallen Angels nasce da un episodio scartato per *Chungking Express*: un killer che ha una relazione con una squillo viene amato, senza che lui lo sappia, dalla ragazza che gli rassetta la casa e gli passa le informazioni senza incontrarlo mai. A questa storia si intreccia quella di un giovanotto muto (ecco un buon motivo per usare la voce narrante), del suo rapporto toccante con il padre (filtrato però dalla videocamera, Wenders *oblige*, e con il precedente locale di *Autumn Moon* di Clara Law) e con una ragazza folle. Doyle ricorre allo *step-printing* e sperimenta l'uso del grandangolo: ma, anche se i momenti felici (legati soprattutto alle *performances* comiche di Kaneshiro, che interpreta il ragazzo muto) non mancano, e Wong cerca di variare il repertorio (dagli amori non consumati e dal romanticismo del film precedente si passa alle masturbazioni di Michele Reis, che tengono certo conto delle solitudini urbane messe in scena dal taiwanese Tsai Ming-liang), il film trabocca di compiacimento manieristico. La leggerezza stralunata, in precedenza emblematica di una visione della realtà, diventa qui bizzarria calcolata a tavolino; il gioco sui generi (con le immancabili sparatorie), sul cinema hongkonghese (Leon Lai e Michele Reis, il killer e la ragazza sola, avevano già interpretato amori impossibili in *Zen of Sword* e *Wicked City*) e sull'opera precedente del regista (inutile elencare gli ammiccamenti a *Chungking Express*) si fa stucchevole. È facilmente comprensibile che Wong vada a girare il suo film successivo lontano da Hong Kong, nell'Argentina conosciuta attraverso i romanzi di Puig.

Happy Together (1997) è un film molto meno scritto dei precedenti: l'intreccio, assai lineare, è poco più di un canovaccio, e risente delle solite indecisioni in fase di ripresa e post-produzione: interi episodi e personaggi sono stati eliminati all'ultimo momento; ed è anche un film molto meno parlato. L'uso della *voice over* si dirada, e i personaggi dei due amanti gay, Lai (Tony Leung Chiu-wai) e Ho (Leslie Cheung) si esprimono solo per cliché – a cominciare da quell'«Adesso ricominciamo da capo», che suona come un proposito anche per il regista. Lai e Ho sono chiusi in un mondo prosaico di possesso e gelosia, accentuato dallo squallore degli ambienti e ricostruito tramite frammenti casuali di momenti qualunque: e Wong li contrappone al giovane Chang, sessualmente indefinito, ed erede della leggerezza di *Chungking Express*. Un ragazzo secondo cui «l'udito è più importante della vista», perché con la voce non si può mentire, e che prende alla lettera le metafore, registrando il dolore di Lai su una cassetta e "liberandolo" da un faro posto alla fine del mondo. Anche in questo caso il programma non potrebbe essere più chiaro, e ovviamente viene contraddetto dalle immagini di Doyle, virtuosistiche, sature, ridondanti, spesso impastate e illeggibili con raffinata sprezzatura.

Rivisto oggi, *Happy Together* sembra un film di transizione, e comunque un passo avanti rispetto al manierismo di *Fallen Angels*: non per sot-

Tony Leung e Maggie Cheung in *In the Mood for Love*

toscrivere una lettura forzatamente evoluzionistica, ma per constatare una frattura nell'opera di Wong, che certo autorizzano la suggestioni geografiche e le coincidenze cronologiche. Per la prima volta Wong si allontana dal luogo elettivo del suo cinema, Hong Kong, riprendendola solo brevemente, e capovolta: uno scherzo sul concetto di antipodi, che dovrebbe diventare emblematico di una perdita generale di coordinate. Inoltre il film viene presentato a Cannes appena prima del ritorno di Hong Kong alla Cina, e mostra le imagini di un telegiornale con la notizia della morte di Deng Xiaoping, nel febbraio 1997. È la fine di un'epoca: con *Happy Together* Wong comincia a uscire dal contesto di un cinema di cui si era nutrito e da cui era stato depredato. Un cinema che, con il 1997, smette praticamente di esistere, se non come industria, di certo come tradizione e patrimonio di generi; un cinema che, da questo momento, inizia un faticoso processo di ricostruzione, e per la prima volta tiene conto dei modelli hollywoodiani nell'era della globalizzazione. Nel giro di un paio di stagioni, viene ridimensionato (se non spazzato via) il cinema dei Wong Jing e dei Jeff Lau, dei saccheggiatori cinici e anarchici e degli sperimentatori inseriti all'interno del cinema di genere. Resistono solo gli autori (ma solo se sostenuti da capitali stranieri) e i *blockbusters* alla Jackie Chan.

Il cinema di Wong Kar-wai rimane senza retroterra, e cerca nuove strade. *In the Mood for Love* (2000), girato ancora una volta in tempi lun-

ghi, con avvicendarsi di direttori della fotografia e numerose modifiche nel corso delle riprese, è ambientato nella Hong Kong degli anni '60, ricostruita a Bangkok con più scrupoli filologici che in *Days of Being Wild.* La scelta dei limiti cronologici della vicenda (1963-66) è simbolicamente pregnante, ed echeggia quella di *Happy Together*: dato che il 1966 segna il primo esodo di hongkonghesi per paura della rivoluzione culturale cinese, in parallelo con il crollo degli imperi coloniali vicini. Ma l'immersione nel passato è duplice: Wong si riallaccia infatti alla tradizione del melodramma cinese, il *wenyi pian*[5]. Un film riscoperto negli ultimi decenni come *Xiaocheng zhi chun* (*Primavera in una piccola città*, 1948) di Fei Mui sembra, anzi, essere uno dei termini di confronto più immediati per *In the Mood for Love.* Storia della moglie di un uomo malato e depresso che ritrova un suo vecchio amore, amico del marito, ma rimane fedele a quest'ultimo, *Primavera in una piccola città* comprime ed esprime una passione lancinante con un apparato formale vistoso e innovativo: ambientazione quasi astratta, ricorso alla *voice over*, uso sistematico delle dissolvenze incrociate e dei salti sull'asse. Più di mezzo secolo dopo Wong fa lo stesso: racconta una storia improntata alla rinuncia (un uomo e una donna, Chow e Mrs. Chan, scoprono che i rispettivi coniugi hanno una relazione: ma, per quanto provino un'attrazione reciproca, prevale il senso del dovere) con una stilizzazione che si spinge fino all'astrazione.

Rispetto ai film precedenti, in *In the Mood for Love* lo *step-printing* scompare e la *voice over* viene limitata. L'uso di *ralenti* e fermo immagine è assai controllato, e per quanto le immagini siano sontuose, il decorativismo alla moda di Doyle viene tenuto a bada. Ma l'alterazione del tempo narrativo non è mai stata così radicale. Ci sono due, forse tre *flashforwards* disorientanti, legati alle visite di Mrs. Chan nei vari appartamenti di Chow. E le già citate sequenze "cicliche" diventano sistematiche: dando origine a una serie di finti raccordi sul movimento (per esempio nella scena al ristorante: ma ce ne sono molti altri meno vistosi), dove l'illusione della contiguità tra un piano e l'altro sarebbe totale (dato che anche il sonoro spesso funziona da collante), se non fosse per l'abito diverso (un *cheongsam*) che indossa il personaggio di Maggie Cheung.

Manipolando e comprimendo i tempi, ed eliminando dalla scena i coniugi fedifraghi (di cui all'inizio si sente solo la voce, o si intravede la sagoma, prima di una loro scomparsa totale), Wong ingabbia i personaggi in una rete illusoria e fragilissima, dove le emozioni appena accennate emergono da ripetizioni, accostamenti casuali, ellissi e silenzi. I personaggi mentono a se stessi e ingannano anche lo spettatore, costretto a stare all'erta per cogliere l'affiorare di un amore non si sa quanto consumato[6]. Questa economia espressiva, questo sottoporre l'elaborato apparato formale alle esigenze del racconto, è la prova del superamento del postmoderno, legato alla ridondanza e all'arbitrio.

Dal punto di vista tecnico, i precedenti vanno cercati in una tradizione modernista e sperimentalista. Wong, per esempio, ha citato il modello di Julio Cortázar per le due scene, introdotte *in medias res*, in cui i protagonisti "recitano" la scena della seduzione dei loro coniugi, o provano a vedere come questi ultimi potrebbero reagire di fronte all'accusa di tradimento. E ha ricordato *L'eclisse* di Antonioni per l'ultima sequenza con la sparizione dei personaggi, ambientata tra le rovine di Angkor (scelta avvenuta, secondo le testimonianze, casualmente e all'ultimo momento). Ma di questa tradizione basata sulla sorpresa, il contrasto, l'accostamento incongruo, Wong si appropria senza ostentazioni metalinguistiche. Wong non cita, assimila. Il finale ha una sua ragion d'essere anche indipendentemente da Antonioni, ed è una conclusione poeticamente giustificabile per una vicenda chiusa in pochi ambienti, compressa e claustrofobica. Qualcosa del genere avveniva alla fine di *Happy Together*, dove la ripresa velocizzata della metropolitana di Taipei, accompagnata dalla canzone eponima dei Turtles, aveva una funzione di «epifania» (Bordwell) e di «estasi» (Jones), esprimendo la catarsi del personaggio. Ma l'euforia della contemporaneità viene sostituita dalla meditazione sulle rovine: simbolo, se si vuole un po' facile, delle macerie della Storia e della loro estraneità agli affanni degli uomini.

«Quell'era è finita, e tutto ciò che le appartiene non esiste più», dice una didascalia alla fine di *In the Mood for Love*. Quell'era sono gli anni '60 e anche quelli '90, età d'oro del cinema hongkonghese. La frattura presagita in *Happy Together* è diventata un dato di fatto ineludibile. Il cinema di Wong, intanto, ha raggiunto una sintesi miracolosa, per quanto provvisoria. E se dopo sette film così diversi è ancora presto per cercare formule definitive e riassuntive, sembra già possibile attribuire un senso forte alla sua opera. Intimamente legata al presente e ai generi del cinema di Hong Kong, ha avuto al tempo stesso un'ambizione man mano più universale: anche perché il senso di fine della Storia che si percepiva a Hong Kong nell'imminenza del ritorno alla Cina era lo stesso su cui da tempo ci si interrogava nella cultura occidentale. Ma il cinema di Wong, questa volta in anticipo sull'Occidente, si è chiesto anche che cosa fare una volta consumata la Storia, una volta esaurite le possibilità del postmoderno[7]. La frammentazione, il caso, l'ibridismo, la superficie, la presentificazione del tempo sono sempre convissute, nel cinema di Wong, con un pathos immediato. La chiave di lettura globalizzante e acronica è sempre stata bilanciata da uno spiccato senso della specificità geografica e storica. I personaggi di Wong – tranne certe figure di *Fallen Angels* – non sono mai stati funzioni narrative o stereotipi. E il gioco sui generi ha perso man mano l'arbitrarietà, diventando un modo per fare proprie tradizioni diverse, al di là di ogni consumismo culturale. È l'eredità più proficua e profonda del cinema hongkon-

ghese: un cinema che, come nessun altro del XX secolo, ha saputo essere ingenuo e consapevole, sperimentale e popolare.

Bibliografia essenziale

Stephen Teo, *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions,* British Film Institute, London, 1997.
David Bordwell, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment,* Harvard University Press, Cambridge-London, 2000.
Per una selezione di interviste, si vada sul sito internet *Wong Kar-wai: The eyes behind the sunglasses* (http://www.geocities.com/Tokyo/Fuji/1951/index.html).

---

1. *Wuxiapian* (alla lettera "film marziali di cavalieri erranti": da *wu*, "marziale", *xia*, "cavaliere errante" e *pian*, "film") è la denominazione tradizionale cinese dei film di arti marziali. Alcuni traducono "cappa e spada", ma sbagliano, dato che i cinesi non usano cappe come i tre moschettieri e non in tutti i film di arti marziali si usano spade!

2. Preferisco lasciare l'inglese, anziché tradurre "istruttore di arti marziali" dato che il lavoro del *martial arts director* spesso influenza la messa in scena fino a essere più importante, a volte, di quello del regista. In anni recenti si sono diffusi termini alternativi (e in certi casi più precisi) come *action director.*

3. Andrew Lau è il direttore della fotografia di tutto il primo segmento, e delle scene del Midnight Express nel secondo. Chris Doyle si sarebbe limitato a girare le scene dell'appartamento del secondo poliziotto (che nella realtà era casa sua). Questa, almeno, la versione più verosimile che si ricostruisce confrontando le fonti. Ma non sono mancate le polemiche.

4. In *Whatever You Want* (1994) un regista con gli inconfondibili occhiali scuri di Wong Karwai dirige attori imbambolati (tra cui un travestito che fa il verso a Brigitte Lin, con occhiali neri e parrucca) in una copia di *Chungking Express*; più tardi, il regista viene picchiato in un cinema da un gruppo di teppisti che non gradiscono la sequenza in cui un travestito accarezza una mucca: il riferimento questa volta è alla scena di Carina Lau con il cavallo in *Ashes of Time.* In *Jingle Jingle Little Star* (1996), in un quiz sui "mestieri impossibili", uno è quello del regista: per illustrarlo si vede un altro sosia di Wong Kar-wai, e una parodia della scena della masturbazione di *Fallen Angels.*

5. Cfr. Stephen Teo, *Il genere wenyi: una esegesi del melodramma cinese*, in Giovanni Spagnoletti, Alessandro Borri, Olaf Möller (a cura di), *Stanley Kwan. La via orientale al melodramma,* Mostra Internazionale del Nuovo Cinema/Il Castoro, Pesaro/Milano, 2000.

6. Wong aveva girato una scena d'amore tra Chow e Mrs. Chan che ha poi escluso dal montaggio. Alcuni riassunti danno per scontato che la loro passione venga consumata, ed è comunque interessante confrontare le diverse possibilità di lettura, quali emergono dalle recensioni. In particolare, cfr. Kent Jones, *of love and the city,* http://archive.filmlinc.com/fmc/1-2-2001/mood.htm

7. Sul postmoderno cinematografico cfr. Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello,* Bompiani, Milano, 2000, e Vincenzo Buccheri, *Sguardi sul postmoderno,* ISU Università Cattolica, Milano, 2000. Per una discussione del postmoderno a Hong Kong, mi permetto di rimandare al mio *Tutto il cinema di Hong Kong,* Baldini&Castoldi, Milano, 1999.

Filmografia

REGIE

I titoli sono indicati in quest'ordine: titolo inglese, titolo mandarino, traduzione letterale del titolo mandarino, eventuale titolo italiano

As Tears Go By/Wangjiao Kamen [La Carmen di Mongkok]
(As Tears Go By)
Sceneggiatura: Wong Kar-wai; *fotografia* (col.): Andrew Lau Wai-keung; *scenografia*: William Chang Suk-ping; *musica*: Danny Chung Ting-yat; *montaggio:* Hai Kit-Wai, Peter Cheung Pi-Tak; *martial arts direction*: Stephen Tung Wai, Benz Kong To-hoi, Tony Poon Kin-kwan.
Interpreti: Andy Lau (*Ah Wah*), Maggie Cheung Man-yuk (*Ah-ngor*), Jacky Cheung Hok-yau (*Fly*), Alex Man Chi-leung (*Tony*), Max Mok.
Produzione: Rover Tang Kwok-Chow per In-Gear; *produttore esecutivo*: Alan Tang Kwok-Wing *origine*: Hong Kong, 1988; *distribuzione italiana*: trasmesso da Tele+; *durata*: 98'.

Days of Being Wild/A Fei Zhengzhuan [La vera storia di A Fei]
(Days of Being Wild)
Sceneggiatura: Wong Kar-wai; *fotografia* (col., 1:1.85): Christopher Doyle; *scenografia*: William Chang Suk-ping; *musica*: Chan Ming-to *montaggio:* Hai Kit-Wai, Patrick Tam kar-ming (supervisione).
Interpreti: Leslie Cheung Kwok-wing (*Yuddy*), Maggie Cheung Man-yuk (*Su Lizhen*), Andy Lau Tak-wah (*Tide*), Carina Lau Kar-ling (*Mimi*), Jacky Cheung Hok-yau (*Zeb*), Rebecca Pan Di-hua (*Rebecca*), Tony Leung Chiu-wai (*uomo nell'ultima scena*).
Produzione: Rover Tang Kwok-chow per In-Gear; *produttore esecutivo*: Alan Tang Kwok-Wing; *produttore associato*: Joseph Chan; *origine*: Hong Kong, 1990; *distribuzione italiana*: trasmesso da Tele+; *durata*: 93'.
Hong Kong Film Awards: film, regia, attore protagonista (Leslie Cheung Kwok-Wing), scenografia e fotografia.

Chungking Express/Zongqin Senlin [La foresta di Chungking]
(Hong Kong Express)
Sceneggiatura: Wong Kar-wai; *fotografia* (col., 1:1.85): Andrew Lau Wai-keung, Christopher Doyle; *scenografia e costumi*: William Chang Suk-ping; *musica originale*: Frankie Chan, Roel E. Garcia; *musica aggiunta*: Dennis Brown, The Mamas and The Papas, Faye Wong/The Cranberries; *montaggio:* William Chang Suk-ping, Hai Kit-wai, Kwong Chi-Leung.
Interpreti: Takeshi Kaneshiro (*Chi Wu, Agente 223*), Brigitte Lin Ching-hsia (*donna con la parrucca*), Tony Leung Chiu-wai (*Agente 663*), Faye Wong (*Faye*), Valerie Chow Kar-ling (*hostess*), Piggy Chan Jinquan (*gestore*).
Produzione: Chan Yi-kan per Jet Tone Production; *produttore esecutivo*: Chan Pui-wah; *origine*: Hong Kong, 1994; *distribuzione italiana*: BIM; *durata*: 102'.
Hong Kong Film Awards: film, regia, attore protagonista (Tony Leung Chiu-Wai), montaggio.

Ashes of Time/Dongxie Xidu [Malvagio dell'Est, crudele dell'Ovest]
Soggetto: dal romanzo *The Eagle Shooting Heroes/Shediao Yingiong Zhuan* di Jin Yong; *sceneggiatura*: Wong Kar-wai; *fotografia* (col., 1:1.85): Christopher Doyle; *fotografia della seconda unità*: Andrew Lau Wai-keung; *scenografia e costumi*: William Chang Suk-ping, Alfred Yau Wai-ming; *musica*: Frankie Chan, Roel E. Garcia; *montaggio:* Patrick Tam Kar-ming, Hai Kit-wai, William Chang Suk-ping, Kwong Chi-leung; *martial arts director*: Sammo Hung Kam-bo.
Interpreti: Leslie Cheung Kwok-wing (*Ouyang Feng, "Xidu"*), Tony Leung Kar-fai (*Huang Yaoshi, "Dongxie"*) Brigitte Lin Ching-hsia (*Murong Yin/Murong Yan*), Tony Leung Chiu-wai (*spadaccino che sta diventando cieco*), Maggie Cheung Man-yuk (*cognata di Ouyang*), Jacky Cheung Hok-Yau (*Hong Qi*), Charlie Young Choi-nei (*ragazza con le uova*), Carina Lau Kar-ling (*Peach Blossom*), Bai Li (*moglie di Hong Qi*).
Produzione: Tsai Mu-ho per Scholar Films e

Jet Tone Production in associazione con Beijng Film Studio, Tsui Siu Ming Production, Pony Canion; *produttore esecutivo*: Jeff Lau; *produttore associato*: Shu Kei; *origine*: Hong Kong, 1994; *durata*: 98'.
Hong Kong Film Awards: fotografia, scenografia e costumi; Festival di Venezia: Osella alla miglior realizzazione tecnica (Christopher Doyle).

Fallen Angels/Duolo Tianshi [Angeli caduti]
(Angeli perduti)
Sceneggiatura: Wong Kar-wai; *fotografia* (col., 1:1.85): Christopher Doyle; *scenografia e costumi*: William Chang Suk-ping; *musica*: Frankie Chan, Roel E. Garcia; *musica aggiunta*: Laurie Anderson, Marianne Faithfull, Massive Attack, The Flying Pickets, Shirley Kwan, Chyi Chin; *montaggio:* William Chang Suk-ping, Wong Ming-Lam; *martial arts director*: Tony Poon Kin-kwan.
Interpreti: Takeshi Kaneshiro (*He Qiwu*), Leon Lai Ming (*Ming*), Michele Reis (*"contatto" di Ming*), Charlie Young Choi-nei (*Charlie Young*), Karen Mok Man-wai (*Baby*), Chen Wan-lei (*padre di He Qiwu*).
Produzione: Jeff Lau Chun-wai per Jet Tone Production; *produttore esecutivo*: Wong Karwai; *produttore associato*: Norman Law Man; *origine*: Hong Kong, 1995; *distribuzione italiana*: BIM; *durata*: 96'.
Hong Kong Film Awards: attrice non protagonista (Karen Mok), fotografia e musica.

Happy Together/Chunguang Zhaxie
[Sboccio improvviso di luce primaverile]
(Happy Together)
Soggetto: da *The Buenos Aires Affair* di Manuel Puig; *sceneggiatura*: Wong Kar-wai; *fotografia* (col., 1:1.85): Christopher Doyle; *scenografia e costumi*: William Chang Suk-ping; *musica*: Astor Piazzolla, Frank Zappa, Danny Chung Ten-yat/The Turtles, Caetano Veloso; *montaggio:* William Chang Suk-ping, Wong Ming-lam.
Interpreti: Tony Leung Chiu-wai (*Lai Yiu-fai*), Leslie Cheung Kwok-wing (*Ho Po-wing*), Chang Chen (*Chang*).
Produzione: Wong Kar-wai per Jet Tone Production, Block 2 Pictures, Prenom H, Seowoo Film; *produttore esecutivo*: Chan Ye-Cheng; *produttori associati*: Hiroko Shinohara, T.J. Chung, Christophe Tseng Ching-Chao; *origine*: Hong Kong, 1997; *distribuzione italiana*: Lucky Red; *durata*: 97'.
Hong Kong Film Awards: attore protagonista (Tony Leung Chiu-wai); Festival di Cannes: miglior regia.

In the Mood for Love/Huayang Nianhua
[L'età della fioritura]
(In the Mood for Love)
Sceneggiatura: Wong Kar-wai (con citazioni dagli scritti di Liu Yi-chang); *fotografia* (col., 1:1.66): Christopher Doyle, Mark Lee Ping-bing; *scenografia e costumi*: William Chang Suk-ping; *musica originale*: Michael Galasso; *musica aggiunta*: Shigeru Umebayashi, Nat King Cole; *montaggio:* William Chang Suk-ping.
Interpreti: Tony Leung Chiu-wai (*Chow Mo-wan*), Maggie Cheung Man-Yuk (*Su Li-zhen, Mrs. Chan*), Rebecca Pan Di-hua (*Mrs. Suen*), Lai Chen (*Mr. Ho*), Siu Ping-lam (*Ah-ping*).
Produzione: Wong Kar-wai per Block 2 Pictures, Paradis-Only Films; *origine*: Hong Kong/Francia, 2000; *distribuzione italiana*: Lucky Red; *durata*: 97'.
Festival di Cannes: miglior attore (Tony Leung Chiu-wai) e miglior realizzazione tecnica (Christopher Doyle, Mark Lee Ping-bing e William Chang Suk-ping).

SCENEGGIATURE
(* in collaborazione)
Once Upon a Rainbow di Ng Siu-wan, 1982*
Just for Fun di Frankie Chan, 1983*
Silent Romance di Frankie Chan, 1984*
Chase a Fortune di Liu Wai-hung, 1985
Intellectual Trio di Guy Lai Ying-chau, 1985
Unforgettable Fantasy di Frankie Chan, 1985
Goodbye My Love di Frankie Chan, 1986*
Sweet Surrender di Frankie Chan, 1986*
Final Victory di Patrick Tam, 1987
Flaming Brothers di Joe Cheung, 1987
The Haunted Cop Shop di Jeff Lau, 1987
The Haunted Cop Shop 2 di Jeff Lau, 1988
Saviour of the Soul di Yuen Kwai, David Lai, Jeff Lau, 1991 (non accreditato).

PRODUZIONI
Eagle Shooting Heroes/Dongcheng Xiju di Jeff Lau, 1993
First Love – Litter in the Breeze di Eric Kot, 1997.

SPOT
Nel 1997 Wong ha diretto uno spot per la Motorola con Faye Wong e per lo stilista giapponese Takeo Kikuchi.

La questione Moretti fra politica e mito

Flavio De Bernardinis

La Palma d'oro a *La stanza del figlio* rilancia clamorosamente la questione Moretti. Un riconoscimento così prestigioso è il segnale inequivocabile della avvenuta consacrazione storico-critica del cineasta italiano. Il cinema internazionale gli riconosce una forte presenza artistica, capace di un fruttuoso inserimento nel solco di una tradizione cinematografica universalmente riconosciuta. Ovvero, ciò che il discorso critico su Moretti ha sempre, puntualmente, mancato. Anche i francesi, che quasi rivendicano la consacrazione autoriale del cineasta romano, non hanno fatto altro che collocare il suo cinema sulla naturale direttrice della moralità erede di Neorealismo e Nouvelle Vague. Ebbene, se ci sono referenti che nulla hanno a che fare con il cinema di Moretti, questi rispondono ai nomi di Rossellini, Visconti e De Sica da un lato, Truffaut e Godard dall'altro.

Il festival di Venezia, poi, non ha mai giovato a Moretti. Nel 1981 *Sogni d'oro*, Premio speciale della giuria, si rivelò un fiasco nelle sale. Nell'edizione 1989, il direttore Guglielmo Biraghi non ammise *Palombella rossa* in concorso («Non è il suo miglior film», dichiarò), tanto che la Settimana della Critica fu costretta a inventarsi un inedito "evento speciale" per ospitare comunque la pellicola.

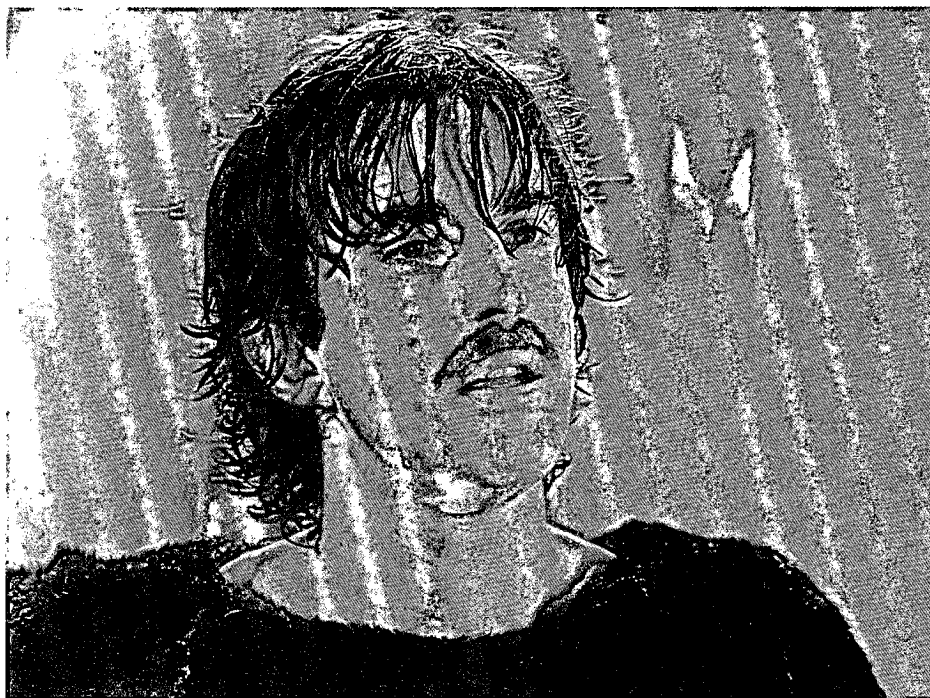
Cannes, allora, ha sempre fatto valere il proprio diritto di prelazione sul regista italiano (già *Ecce Bombo*, in tempi non sospetti, era stato accolto dai «Cahiers du Cinéma» come uno straordinario film "alla Baudrillard"): Premio alla regia per *Caro diario*, nel 1993; passaggio senza risultati per *Aprile*, 1998; vittoria a *La stanza del figlio*, 2001. Una strategia che il festival francese riserva volentieri a quei registi che ritiene interni alla propria scuderia: Lynch, i fratelli Coen, Wong Kar-wai, qualsiasi cosa facciano, finiscono dritti in concorso. Stessa sorte è toccata a Lars von Trier: Gran premio speciale della giuria a *Breaking the Waves* (*Le onde del destino*), 1996; passaggio a vuoto per *Idioterne* (*Idioti*), 1998; Palma d'oro a *Dancer in the dark*, 2000.

La stanza del figlio, così, insignito del premio maggiore, e film testimone di un avvenuto mutamento all'interno del cinema "autarchico" morettiano, tendente, secondo il giudizio generale, a una maggiore disponibi-

lità verso il racconto e i personaggi, sembra obbligare il discorso critico a trascrivere la voce Moretti, alla buon'ora, sul paragrafo corrispondente della storia del cinema; abbandonando, quindi, la consuetudine di trattare ciascun film come una monade, un'isola, un capitolo irripetibile nel segno, naturale, dell'autarchia. Atteggiamento che ha condotto a privilegiare quale chiave di volta sempre e soltanto "Nanni Moretti", sigla che prevale in ogni modo sul cinema e sui film, marchio di fabbrica di una lunga, cadenzata confessione/perorazione tradotta in immagini.

Si è finito, così, nel segno del paradosso, della nemesi storica e di una ironia galeotta, con l'assimilare Moretti al suo "peggior nemico", Alberto Sordi, dalle cui mani il cineasta, non casualmente, ha ricevuto il David di Donatello per il suo ultimo film, poco prima del trionfo francese. In questo senso, infatti, il cinema di Moretti altro non sarebbe che una aggiornata *Storia di un italiano*, meno trasversale riguardo alle classi sociali rappresentate, ma altrettanto esemplare per la messa in scena del rapporto individuo/società. Moretti, allora, con buona pace dei francesi e della loro consacrazione autoriale, per il contesto di ricezione italiano tenderebbe a restare una *maschera*, un ricettacolo di umori densi e diffusi, anche se sovente inespressi. Qualcuno, commentando *La stanza del figlio*, senza farsi troppo sentire, ha notato infatti che il Moretti attore non era stato in grado di reggere il registro recitativo del patetico-disperato, essendo affiorata, in ogni modo, la riconoscibile tipica verve comico-sarcastica anche nelle scene forti di commozione. Questo rilievo ha radici, senza dubbio, ancora nel pregiudizio della maschera applicato a Moretti, una maschera che non conserverebbe nel proprio patrimonio antropologico il DNA del registro drammatico.

Se si vuole, come è il caso, tentare il passo al di là del luogo comune, della dimensione paradossale della maschera, ma anche dell'"effetto palmarès" trascinante e orgoglioso, occorre ammettere, senza reticenze, che *La stanza del figlio* è tutt'altro che un film della svolta, tutt'altro che la messa in mora dell'autarchia. Esso è, invece, un film puramente morettiano, introiettato a spirale sul proprio protagonista e autore. Quando si invocano l'attenzione e la cura inedite per i personaggi a latere, si dimentica che in *Palombella rossa* la ridda di figure e presenze ai bordi della piscina superava di gran lunga, per ispirazione e resa filmica, la sfilata, gustosa indubbiamente, dei pazienti del prof. Sermonti. E che anti-personaggi come "Freud" in *Sogni d'oro*, oppure Edo il super-matematico in *Bianca*, e persino la stessa parata, pur fuggevole, dei medici, nell'episodio omonimo in *Caro diario*, non hanno alcun riscontro, sul piano del bozzetto affilato e sublime, nel microcosmo della varia umanità appostata sulle rive di Ancona.

La stanza del figlio è un film avvitato sul suo protagonista, come vuole la poetica granitica dell'autarchia. La novità, e non sappiamo se si tratti

Nanni Moretti in *Sogni d'oro*

effettivamente di una svolta, sta altrove, nell'apparato tematico e simbolico chiamato in causa, nell'incidenza e nella pregnanza del sottotesto.

A tali livelli, profondi, si inseriscono e giocano referenti artistici e culturali molto precisi, già apparsi nei precedenti film, ma qui elevati a chiave di volta del racconto e della messa in scena, apici della comunicazione e del messaggio ideologico.

Tali referenti, secondo noi, riguardano le dimensioni, tematiche e simboliche, del *mitico* e dell'*infra-divino*. Solo i «Cahiers du Cinéma» (557, maggio 2001, pp. 24-26) se ne sono occupati esplicitamente, nella bella scheda critica di Stéphane Bouquet: «Il figlio è destinato a morire», scrive Bouquet, perché ha rubato, misconosciuto il furto, e anche frantumato il fossile del laboratorio scolastico. «Il fossile – continua il critico – designa senza dubbio il luogo edenico dell'origine. La violazione e la bugia sottolineano l'uscita dallo spazio utopico». Ma non basta: «C'è una strana scena, verso il principio del film: turbato, Giovanni entra nella stanza del figlio, si blocca e contempla i luoghi (eccessivamente ordinati) *come se* in fin dei conti Andrea fosse già morto. Il senso di colpa che proverà in seguito il padre [...] è molto forte perché in fondo egli è *davvero* responsabile (qui, il film è terribile). In fondo, egli avrebbe potuto reagire come la madre, incollare perfettamente i pezzi. Ma lui aspira all'innocenza, e una vita che sia innocente non c'è, solo la morte rappresenta l'innocenza. Per questo,

Giovanni sacrifica il figlio, che si trova ormai troppo spostato rispetto al suo ideale. Andrea rinuncia persino a vincere a tennis, è tutto dire. Occorre insistere: questo non è un film sul dolore nell'accezione psicologica, ma un film mitologico sul sacrificio».

Condividere un simile orizzonte ermeneutico vuol dire, senza esitazioni, consacrare Moretti al livello di autore. Quello che in *Bianca*, film assai sopravvalutato, era ancora mero espediente narrativo (i delitti dettati dall'ovvio disincanto del protagonista), motivo incapace di far levitare il racconto su piani già non esaurientemente esplicitati nell'intreccio, qui invece tesse e forma il film sin dalle profondità del testo, per giungere alla superficie lucida della narrazione. Moretti accarezza il principio kubrickiano (già sfiorato nello splendido *Sogni d'oro* e nell'ineccepibile *Palombella rossa*) del mito posto a tessere la tela del senso. Mito, come in *2001: Odissea nello spazio*, che nulla spiega, perché il dolore resta ingiustificato, eppure tutto accoglie e comprende.

L'azione esplicita del mito, essa soltanto, fa esclamare alla critica, e in generale al pubblico, che stavolta i personaggi sono caratterizzati opportunamente, la narrazione è finalmente oggettiva, l'universalità, insomma, viene raggiunta.

Ribadiamo. Non è una novità assoluta. *Sogni d'oro* era già alle prese con il mito, quello dell'arte, e *Palombella rossa* si consegnava operosamente al mito della società; *La stanza del figlio* ha a che fare con un'altra mitologia, quella molto laica della religiosità, ossia del *legame* reale e profondo tessuto fra le persone, reticolo ormai schizzato al di là dell'arte, della società e, naturalmente, della stessa religione intesa nella sua accezione istituzionale. Perché, allora, in quest'ultimo film, rispetto al passato, il mito sarebbe all'opera con determinazione e cadenze più sensibili e estreme? La risposta non è affatto complicata: per la presenza ineluttabile della morte.

Tanto *Sogni d'oro* che *Palombella rossa* si avventuravano nei pressi della morte, senza tuttavia avvilupparsi compiutamente nelle sue spire. Nel primo, Michele, il regista, mutatosi in lupo mannaro si smarriva infine nel bosco al grido disperato "Non voglio morire!"; nell'altro, Michele, giocatore di pallanuoto e dirigente PCI, sconfitto su entrambi i fronti, si lanciava in un burrone "ululando" alla mamma. Stavolta, invece, la Morte arriva senza motivo e senza preavviso. Tutto il *negativo* che nei due film degli anni '80 ancora stazionava nel segno neodecadente della *crisi*, crisi dell'ispirazione creativa come della militanza politica, dell'eros negato all'artista come della comunicazione inibita al politico, qui è riassunto e superato, di schianto, nell'irruzione, folgorante, dell'evento luttuoso senza diritto di replica. Nessuna omelia saprà mai replicare all'esperienza laica del dolore che divide, invece di cementare, come vorrebbero le dottrine. Ne *La stanza del figlio* non vi è traccia di crisi: il negativo irrompe nella specie quotidiana della scomparsa, inetta e brutale.

Silvio Orlando e Nanni Moretti in *Palombella rossa*

Implicato nel mitico, allora, deve entrare in azione, gioco forza, l'altro livello strutturale di riferimento, ossia la sfera dell'infra-divino. Ai *personaggi* subentrano le *figure*. Si potrebbe obiettare, forse, che le presenze ossessive protese addosso al protagonista in *Sogni d'oro* e *Palombella rossa* non fossero ancora personaggi ma *proiezioni* della mente allucinata dell'eroe autarchico. Ebbene, anche fosse (e secondo noi, non è), tuttavia il peso filmico di Imre Budavari, il "vecchio leone" della pallanuoto, o di Gigio Cimino, il regista rivale, custodivano una coerenza drammaturgica più spiccata, una presenza schermica più accesa, e anche un effetto di realtà così estremo e penetrante da coinvolgere nell'azione non solo i rovelli cerebrali di Michele, ma pure le invenzioni acutamente allegoriche della interminabile partita in piscina, i guizzi del sarcastico musical sul Vietnam, e le grottesche performance del tele-match in costume da pinguini.

Ne *La stanza del figlio*, la moglie Paola e la figlia Irene, in ogni modo, sono figure, o meglio *caratteri residuali* dei precedenti film. Paola costituisce la maternità pura e semplice, come Silvia Nono e Agata Apicella in *Aprile*. Una volta che il destino fatale l'ha sfiorata sulla piazzetta del mercato, ella riserverà alle viscere materne il compito della disperazione e della sopravvivenza: alla morte, come evento elementare, irriducibile a qualsiasi altro, Paola ribatte con le difese immunitarie, altrettanto *elementari*, della maternità offesa e comunque incollata alla vita. Irene, poi, ha

Nanni Moretti ne *La stanza del figlio*

già raccolto l'eredità del Michele Apicella di un tempo, che ama scaricare nel gioco, nello scontro fisico, gli impacci e i lutti dell'esistenza.

Detto questo, ci vuole un passo ancora, uno soltanto, per ritrovarci nel territorio dell'autarchia. Il centro del problema, il centro del mondo, il centro dell'universo è Giovanni Sermonti, di professione psicoanalista. La sindrome di Živago, che aveva già colpito Michele in *Palombella rossa*, la delirante ossessione del tornare indietro, è ancora la sua. Giovanni vorrebbe arretrare nel tempo perché si sente colpevole: egli ha desiderato, *davvero*, la morte di quel figlio incapace di fare da sponda esistenziale al papà. Questo, senza dubbio, è il nucleo *tragico* del racconto, e non certo la fatalità imponderabile dell'incidente subacqueo.

Se la Palma d'oro a Cannes 2001 ha sancito la consacrazione di Nanni Moretti ad autore indiscusso di rango internazionale, *La stanza del figlio*, lungi dal costituire una svolta secca nell'ambito della filmografia morettiana, sul piano delle configurazioni mitico-simboliche, si riallaccia ancora una volta alla poetica dell'autarchia, filmata splendidamente nell'inimitabile *Sogni d'oro*. Un referente dichiarato di quel film, un nucleo di ispirazione indicato, fra l'altro, dallo stesso Moretti, era il celebre racconto di Thomas Mann, *Tonio Kröger*, un testo esemplare della letteratura decadente. Il protagonista eponimo di Mann è l'artista, il poeta, il quale paga il prezzo della benevolenza delle muse con la rinuncia a realizzare le pulsioni dell'eros. Nella scena finale del racconto, Tonio contempla, in un locale scandinavo, con la massima sorpresa, il suo migliore amico e la fanciulla un tempo amata, abbracciati e congiunti nel vortice della danza. Come tutti i commentatori non mancano di sottolineare, qui il protagonista coglie l'essenza del proprio destino: rinunciando al commercio diretto con le forze dell'eros, l'artista, in cambio, accede alla dimensione sublimata, mitica, dei principi del maschile e del femminile in sé coniugati: i due giovani, che danzano sotto i suoi occhi, compongono la figura chiave della condizione estetica ed esistenziale che è specifica dell'eroe, la figura dell'androgino.

In *Sogni d'oro*, Michele Apicella, regista di cinema, sul piano onirico, falliva un aggancio similare. Più Silvia (sempre Laura Morante), l'amata alunna dal nome leopardiano, evolveva individualmente nella conquista piena e consapevole delle risorse affettive e razionali, più Michele, macilento professore di lettere, regrediva allo stadio ferino dell'angoscia e del desiderio, fino al fatidico *ending* della mutazione in lupo mannaro, al grido di «Sono un mostro, e ti amo!».

Quello che nella oliata struttura narrativa di *Sogni d'oro*, premiato a Venezia da Italo Calvino, presidente della giuria, era risolto nella giustapposizione dialettica della veglia e del sogno, adesso, ne *La stanza del figlio*, deve coinvolgere altre strutture narrative in cui riporre il sottotesto e farlo fermentare. Questa dimensione, stavolta, è l'infra-divino che, alme-

Nanni Moretti in *Palombella rossa*

no per la cultura italiana contemporanea, rimanda agli scritti e al pensiero di Roberto Calasso (quanti volumi Adelphi, infatti, nella austera biblioteca di casa Sermonti!). La svolta, allora, è anche questa. Da Calvino a Calasso, da Einaudi ad Adelphi.

In che modo può avvenire tutto ciò? In aiuto del povero Giovanni, roso dal senso di colpa per aver mancato il *footing* fatale con Andrea, sopraggiungono figure mitiche di soccorso. Arianna, certamente, la fanciulla che conduce tutta la famiglia a riveder le stelle (anche il cognome Sermonti vorrà pur dire qualcosa...). Ma in precedenza, almeno altre due figure, benevole e custodi, avevano avviato il protagonista sulla strada dell'incontro risolutore. I due commessi di negozio (quello di attrezzature subacquee e quello di dischi) avevano introdotto Giovanni, con pudore e dolcezza, verso una rassegnazione che non è più resa allo strazio, ma presupposto di un altro modo di attendere e fronteggiare il dolore. La scelta stessa degli interpreti si inserisce nel solco di una *alterità*, anche squisitamente cinematografica: Roberto De Francesco e Claudio Santamaria provengono da un cinema, se non alternativo, certo non assimilabile con le tipologie della messa in scena morettiana. Essi si intromettono, alla lettera, nel film, e dirigono il protagonista, senza compromessi, verso l'enigma e la sua verità, che nulla spiega, ma tutto accoglie e comprende. L'attrezzatura da sub è a prova di errore, anche se la vita dello sportivo è affidata a un pezzetto di gomma di pochi centimetri di diametro. Dagli

scaffali della musica, poi, spunta fuori un certo disco, rimasto un poco nascosto, la canzone *By This River* di Brian Eno, che introduce armoniosamente al mistero feroce dell'acqua.

I due commessi si muovono con circospezione, parlano senza enfasi commerciale: quello del negozio di dischi, quando vede Giovanni assorto nell'ascolto del brano, si ferma in un angolo dell'inquadratura, non avanza, resta defilato, consapevole dei limiti e dell'effetto del proprio intervento soccorritore. Figure benevole e custodi; provenienti dalla dimensione, calassiana, inedita nel cinema di Moretti, dell'infra-divino.

L'enigma della morte e della stanza del figlio riguarda il rapporto non conciliato di Giovanni, di Nanni Moretti, con la natura, e quindi con il male. Ovvero, il pensiero di Giacomo Leopardi, l'altro referente "classico" morettiano, citato esplicitamente ancora nel capolavoro *Sogni d'oro*.

Cosa differenzia, dunque, Moretti da Leopardi, e dunque da un Kubrick, o un Bergman? Precisamente, la comprensione del problema del male. Il male resta inerte sullo sfondo, perché Moretti non ha ancora fatto i conti con la questione della natura. Questione decisiva, dato che la morte di Andrea è enigmatica soltanto sul crinale dell'opposizione naturale/innaturale. Un adolescente non deve morire, certo, ma è insensato inseguire pesci nelle grotte sottomarine, specialmente quando si gioca a tennis senza la grinta necessaria per vincere.

Moretti vorrebbe porsi sul livello *minimal* di Raymond Carver, come l'esplicita citazione dello scrittore americano nel film indicherebbe. Ma Carver fa parte di un'area culturale che ha già assorbito, esaurientemente, i dati della frontiera e della *wilderness*. Il cosiddetto minimalismo statunitense è tutto fuorché minimo, appare invece saldo e potente, perché si colloca in uno stadio ulteriore di comprensione piena dei dati della natura, e della violenza intrinseca in essa.

Moretti sente sulla propria pelle d'artista la densità ineludibile del problema, senza dubbio, tanto che ne azzarda una soluzione, ancora una volta, squisitamente autarchica. Come ha sottolineato Stéphane Bouquet, il dato primario della natura non è affidato agli elementi sostanziali dell'acqua, dell'aria, della terra, ma viene concentrato accuratamente sulla figura del figlio. Che diventa così figura, anch'egli, e non più personaggio. Molti commentatori hanno notato che questo figlio, nel racconto, è un carattere inclassificabile, di cui nulla si conosce e nulla è possibile almeno intuire. Eppure, il film insiste a connotarlo in quanto personaggio e individuo. La sua morte, infatti, è considerata, con caparbietà, nel segno verosimile della *scomparsa* di una persona cara. Ma se ci si addentra, poco poco, nei paraggi del sottotesto del film, si dovrà obiettare che la morte del figlio non si riduce alla scomparsa di un membro adorato della famiglia, ma costituisce l'*assenza*, il vuoto di un valore più universale, perduto negli anfratti, forse, della storia, o della società.

Ecco, Moretti stenta a sostenere questa dimensione metafisica, tanto che il film resta in bilico su due opzioni difficilmente conciliabili fra loro. La soluzione decisiva, dicevamo, è puntualmente autarchica. L'enigma della natura cade interamente sulle spalle del figlio: figura capace di assorbirne il mistero, certo, ma fibra troppo docile e spaesata per caricare su di sé anche il peso del male.

L'intervento dell'infra-divino placa il dissidio. Dopo l'azione dei due commessi, giunge Arianna, il cui valore la madre Paola aveva già visceralmente e felicemente intuito. Con Arianna, torna anche Andrea. La fotografia che la fanciulla mostra a Giovanni, infatti, ritrae il figlio, scherzoso, nell'atto bizzarro di nascondersi sotto la scrivania della propria stanza. «Questa è buffa», esclama Giovanni finalmente rasserenato. Il senso di colpa, il tragico tutto ancora novecentesco del padre assassino del figlio, si scioglie. Andrea si presenta al cospetto del padre, *post mortem*, confortandolo sulla sua morte (la posizione sotto la scrivania richiama addolcendola la condizione del subacqueo imprigionato nella grotta), e rassicurandolo sulle risorse dell'autarchia: Andrea/Arianna, infatti, è lo specchio mitico immaginario della grande figura dell'androgino, a cui l'autarchico ha sempre puntato.

Si compie, finalmente, l'auspicio contenuto nel finale del *Tonio Kröger*, in cui l'artista decadente, narcisista e malinconico, contempla la proiezione della propria formidabile autarchia, estetica ed esistenziale, nella visione dell'abbraccio fra il suo migliore amico e la fanciulla amata, i principi del femminile e il maschile, conciliati nel segno dell'armonia del corpo, (la danza), e dello spirito (la musica).

Il trionfo dell'infra-divino dà la forza a Giovanni di intraprendere il "dantesco" (ecco il senso del cognome Sermonti) viaggio nella notte, a riveder le stelle in terra di Francia, terra di tutte le borghesie e di tutte le coproduzioni.

Moretti qui ha l'ennesimo sussulto kubrickiano, di cui presumibilmente non si rende nemmeno conto, quando Giovanni, alla guida dell'automobile, invita Paola a restare sveglia, a non dormire, esattamente come accade nello scambio di battute fra Bill e Alice alla fine di *Eyes Wide Shut*. Ma il *fuck* risolutore di Kubrick/Kidman, formula che spiazza, e al tempo stesso fa ripartire i rapporti sociali, naturali ed esistenziali fra gli esseri umani, quella religiosità sana fatta di legami strappa e cuci, è davvero troppo per *La stanza del figlio*.

Come ha scritto Stéphane Bouquet, questo è davvero un film mitologico sul sacrificio, ma nel segno, allucinante, dell'autarchia. Il padre, davanti a un figlio che si rifiuta di fargli da sponda esistenziale, che raffigura l'innaturale indifferenza della natura, accetta di sacrificarlo affinché questi possa tornare, *post mortem*, per offrirgli quella sponda che in vita non avrebbe mai saputo effettuare, ovvero lo specchio mitico della figura androgina. La sponda esistenziale ed estetica dell'autarchia.

Nanni Moretti, Jasmine Trinca e Laura Morante ne *La stanza del figlio*

Non siamo affatto sicuri che *La stanza del figlio* rappresenti il film della svolta. Anzi, lo escludiamo. La poetica morettiana è quella di sempre, almeno fin da *Sogni d'oro*, dove, se ci è permesso un giudizio di valore, risultava meno compiaciuta, meno conciliante, e persino più cattiva e crudele. Più scopertamente autarchica e quindi più universale, in una parola.

Il *côté* francese che il film esibisce, indubbiamente (un poco fastidioso?), ovvero una testualità scavata fino all'essenziale dell'essenziale, una messa in scena apparentemente senza messa in scena, una scrittura nel segno di una presunta purezza classica e tuttavia modernissima, fa il paio, sul piano tematico, con il transito dalla dialettica storica di ieri all'infra-divino di adesso.

Per questo, *soprattutto* per questo, *La stanza del figlio* intende essere un film assolutamente *politico*. Moretti racconta la famiglia Sermonti come la famiglia modello della borghesia del XXI secolo: dove il lavoro non è più *separato* dagli affetti (casa e studio appaiati), il sesso ha raggiunto un grado tale di civiltà per cui l'eccitazione sopravviene leggendo una poesia di Carver, la diversità e la trasgressione sono comprese nel giusto valore ammirando sereni una danza *hare krishna* e sorvolando gongolanti sugli spinelli dei giovani. Poi, certo, la morte. Ma non il male. Lo abbiamo detto, non si tratta né della scomparsa di una persona cara (nessuna elaborazione del lutto, infatti, è presente nel film), né dell'assenza vertiginosa di stampo metafisico. È solo un passaggio, magari un po' sacrificale, per ag-

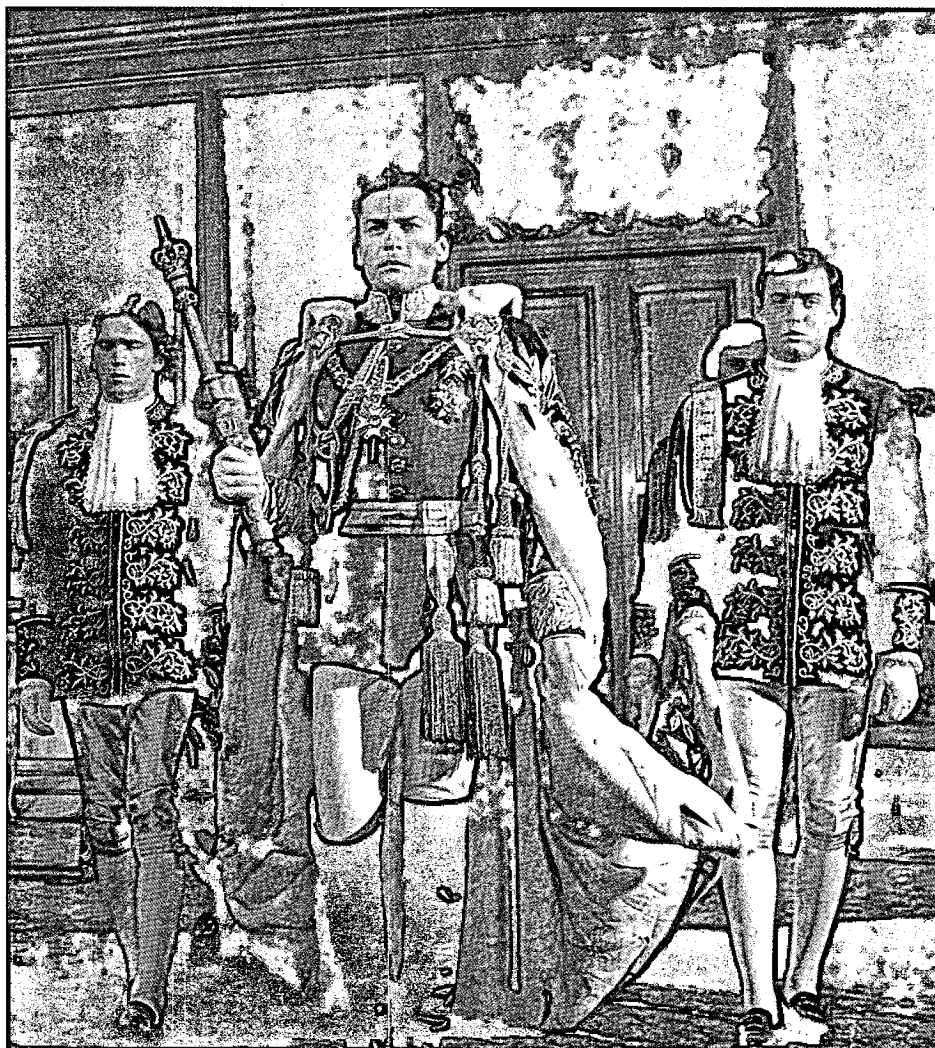
giungere il tassello mancante a una borghesia finalmente paga e soddisfatta di se stessa: la figura mitica dell'androgino, luogo in cui l'autarchia comprende il senso della propria missione. Essa è l'assoluto, e nessun conflitto, contraddizione sociale o morale, potrà mai incrinarne il valore. La borghesia, così, raggiunge il suo culmine, è una condizione dell'anima. I suoi orrori non conducono più all'autodistruzione, ma smuovono le energie del mito e dell'infra-divino, capaci di alleviare il dolore e rilanciare l'immagine di Sé. Come nel '900 bisognava essere assolutamente moderni, nel XXI secolo è necessario essere risolutamente autarchici. Ma senza più l'assillo della mutazione, della palingenesi, dello scarto dalla norma.

La trama musicale di *Ludwig*

Sarah Revoltella

Luchino Visconti iniziò a girare il film *Ludwig* nel gennaio del 1972. Alla fine di luglio, terminate le riprese, fu colto da un ictus che gli paralizzò la parte sinistra del corpo e dovette sottostare ad un periodo di riabilitazione prima di poter riprendere a lavorare. Durante la malattia, il pensiero del film interrotto lo assillava continuamente: «*Ludwig* è il film che amo di più!», ammetterà in seguito[1].

Visconti aveva una vasta conoscenza musicale; oltre ad essere cresciuto in un ambiente musicalmente stimolante e aver studiato violoncello da bambino, si era cimentato in numerose regie operistiche[2]. La figura di Ludwig, con il quale egli condivideva la passione per l'opera wagneriana (ci fu un periodo della sua giovinezza in cui si sentì molto attratto dal personaggio di Sigfrido) e la sensazione di appartenere ad una stirpe destinata a sparire, non poteva non attrarlo. La solitudine di Ludwig, la fuga dalla gretta realtà degli interessi di Stato, la progressiva attrazione verso l'abisso, sono temi cari a Visconti che, oltre a manifestarsi nel progressivo decomporsi del corpo regale, si traducono anche nella struttura musicale del film.

La cura nella scelta delle musiche e la loro articolazione rispecchiano la logica viscontiana, in base alla quale la concezione ritmica delle immagini non può prescindere da quella musicale. Analizzando le musiche, prevalentemente di Wagner, e l'organizzazione dei rumori, ci accorgiamo che l'approccio del regista risulta motivato da precise scelte di messa in scena. Visconti aveva un concetto ben definito del "luogo scenico", in cui dovevano convergere gli interessi musicali e drammaturgici; in una lettera a Mannino, a proposito dei propri lavori operistici, aveva scritto: «Non ho mai sacrificato la musica [...], ma anzi mi sono sempre preoccupato di servirla»[3]. Per lui la "scena" lirica aveva lo scopo di visualizzare quelli che erano i contenuti musicali di un'opera, utilizzando tutti gli elementi in gioco: il movimento dei cantanti, i costumi e la scenografia. È interessante notare che anche la teoria wagneriana dell'"opera d'arte totale" partiva da una concezione della scena simile: nel linguaggio di Wagner, come ha sintetizzato Carl Dahlhaus, il «"dramma" è il risultato della cooperazione e dell'intreccio di poesia, musica e azione scenica»[4].

Helmut Berger (*Ludwig*) nella scena dell'incoronazione

Nel cinema Visconti adopera le musiche e i rumori in modo molto simile, tracciando una precisa mappa sonora capace di condurre lo spettatore a un ulteriore livello di percezione degli eventi. Nei suoi film la musica non è mai di mero accompagnamento, ma rappresenta una delle chiavi interpretative più interessanti: oltre a definire la ritmica scansione dell'azione, introduce una vasta gamma di rimandi nell'articolazione del racconto, che contribuisce a determinarne la prospettiva.

In quest'ottica il segmento musicale dal II atto del *Tristano e Isotta* (in un adattamento di Franco Mannino), sorta di *Leitmotiv* di *Ludwig*, oltre a proiettare la passione (che in Visconti è sempre sinonimo di dissolvimento) di Tristano e Isotta in Ludwig ed Elisabeth, incarna la tensione

verso l'assoluto del sovrano, che, pur nella narcisistica contemplazione di sé, contrappone il meraviglioso al reale. E se l'elemento fondamentale del *Tristano e Isotta* è l'attrazione verso la morte, Visconti si appropria di questa componente, per esplicitare la tensione di Ludwig verso il mistero, il notturno e, inevitabilmente, verso la morte. Le altre musiche di Wagner, pur con connotazioni diverse, ruotano sempre attorno alla tematica del sogno come fuga dal quotidiano, che viene invece rappresentato dalla musica piacevole e un po' superficiale di Offenbach. Le brusche cesure che compaiono nel film – come il passaggio dallo struggente addio ad Elisabeth, sulle note del *Tristano*, all'orgia con i canti dei soldati ubriachi nella capanna di Tegelberg, o la contrapposizione tra la visita ad Otto impazzito e il successivo quadretto idilliaco del concerto natalizio a casa di Wagner – rientrano nella logica viscontiana che, avvicinando momenti di alto lirismo a situazioni sgradevoli, fa emergere il contrasto fra la tensione all'impossibile dei suoi personaggi e il loro essere terrestri.

Le *Tredici battute* per pianoforte solo di Wagner, che sembrerebbero essere l'ultima composizione del musicista[5], iniziano esattamente sullo sfondo rosso dei titoli di testa e s'interrompono quando è inquadrato il particolare di un angelo affrescato sul soffitto. Ludwig sta parlando con il gesuita padre Hoffman, che lo sta erudendo sulle sue responsabilità governative. La musica, dopo le prime quattro battute, s'interrompe di colpo, passando immediatamente all'accordo finale, quando il futuro sovrano pronuncia le parole: «Sì padre, l'ascolto». Le *Tredici battute*, che sentiremo più volte nel corso del film, hanno un carattere particolarmente tragico e lugubre poiché l'esecuzione sforzata dell'accordo dissonante iniziale dà una sensazione di crudezza, di dramma; il fatto che Visconti le utilizzi come tema di apertura conferisce a questo brano il tono di una premonizione.

La scena II si svolge nella Residenz di Monaco[6], dove gli ospiti stanno attendendo l'incoronazione di Ludwig. Sentiamo la musica extradiegetica di una banda che suona una marcia militare e in seguito vediamo un vescovo, vestito di bianco, che avanza sulle note della marcia; gli invitati salutano con ossequio, sbattendo i tacchi al passaggio del vescovo. La musica, in questo momento, ha un tono di fanfara, che sembra sottolineare in maniera un po' ironica l'incedere del vescovo. Successivamente Durckheim, insieme a un cameriere che porta lo champagne, entra nella stanza in cui Ludwig, con pochi intimi, sta attendendo il momento dell'incoronazione. Quando si apre la porta, giungono le battute introduttive di un'altra marcia, e, su queste note, sentiamo il rumore dello champagne che scorre nel bicchiere. Dopo che Ludwig pronuncia la parola "Grazie", perché il fratello Otto gli ha posto la croce di cavaliere, ricomincia, sovrapponendosi, la marcia che avevamo precedentemente ascoltato.

Nell'inquadratura successiva entra in scena la madre di Ludwig: sentiamo il frusciare degli abiti femminili delle dame che s'inchinano al suo

La scena dell'incoronazione

passaggio e il rumore dei tacchi degli uomini in divisa che fanno il saluto militare. L'ingresso della madre, vestita di bianco, è rimarcato dal motivo di fanfara della marcia che prima sottolineava l'incedere del vescovo. In questo modo il regista crea un rapporto tra la figura del vescovo e la madre, servendosi del colore bianco dell'abito, dello stesso motivo di fanfara della marcia e del rumore dei tacchi che sbattono in segno di saluto. Successivamente Durckheim si avvicina alla regina e dice: «Maestà il re desidera vedervi!». Mentre vengono pronunciate queste parole, sentiamo l'inizio di un altro motivo di marcia. Si tratta di un frammento brevissimo che termina un istante prima che la madre baci Ludwig. Come già era avvenuto in *Morte a Venezia*, il regista utilizza il momento dell'assenza della musica per far risaltare una particolare situazione: in *Morte a Venezia* questo momento coincideva con la prima apparizione di Tadzio, che lasciava Aschenbach letteralmente "senza parole"; qui l'improvviso silenzio denota l'assenza di rapporti tra il sovrano e la madre, poiché in *Ludwig* la musica è sempre veicolo di passione.

Inizia una marcia e si sente nuovamente (anche perché il volume è tenuto basso) lo scorrere dello champagne nel bicchiere. Dopo qualche battuta, ci si accorge che si tratta della stessa marcia che era stata utilizzata quando Ludwig aveva bevuto precedentemente. Mentre egli si fa riempire un secondo bicchiere per farsi coraggio, la madre lo guarda di traverso con un'espressione di disapprovazione, quasi presagisse un pericolo[7]. Sull'inquadratura del mantello e della corona, incomincia un'altra marcia dal carattere decisamente solenne; s'intuisce sempre il brusio di fondo degli ospiti e, prima che Durckheim dica «Procedete» (ai valletti che devono mettere a Ludwig il mantello sulle spalle), iniziano, piano, i rintocchi delle campane fuori campo. Con questo suono, il regista, oltre a sottolineare ulteriormente la solennità dell'evento, anticipa il momento in cui avverrà l'incoronazione nel Duomo, fornendo una sorta di fuori campo immaginario.

L'espediente del suono delle campane, per creare il senso della spazialità, era stato utilizzato anche in *Morte a Venezia*, quando Aschenbach, uscito da San Marco, cominciava a vagare per le calli all'inseguimento di Tadzio. In quel punto le campane, oltre a dilatare l'ambiente, fungevano, a seconda dell'intensità dei rintocchi, anche da punto di riferimento sonoro per far capire i progressivi spostamenti di Aschenbach.

Ludwig sottolinea con Pfistermeister l'urgenza di rintracciare Wagner; e, mentre si svolge il dialogo, sentiamo le note del Preludio dal I atto del *Lohengrin*. L'atmosfera ideale di questa musica produce un effetto "al di là delle nubi", rendendo palpabili la stima e l'affetto incondizionato che Ludwig prova nei confronti del compositore, e contrapponendosi al cinismo delle parole di Pfistermeister[8]. Questa musica, nel corso del film, sottolinea e connota il carattere idealistico del rapporto tra Ludwig e Wagner; infatti la risentiremo quando Ludwig, dopo aver dovuto allontanare il compositore dal suo regno, lo rincontrerà e questi gli proporrà il suo sincero e disinteressato aiuto. Pfistermeister insiste affinché il re si rechi a Bad Ischl, dove, tra gli altri, è presente la cugina Elisabeth.

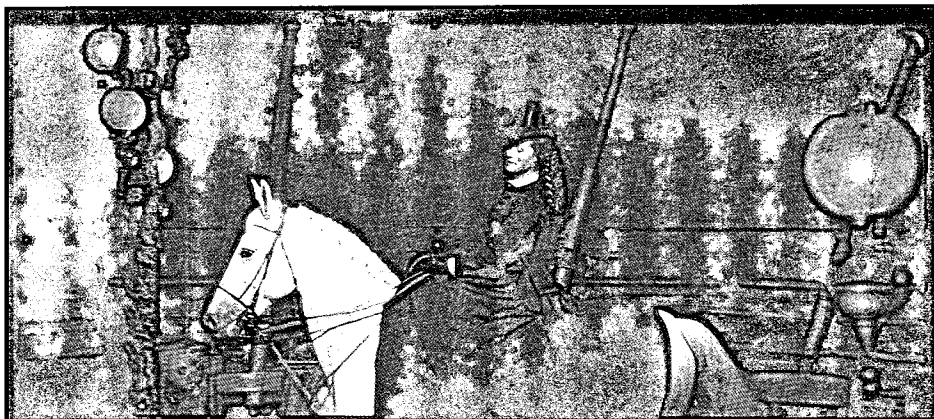
Uno stacco, e subito vediamo Romy Schneider (scena VIII), in tenuta da amazzone, che si esercita a cavallo in un circo. Elisabeth appare in concomitanza con l'inizio della prima scena *Da paesi e uomini stranieri* dell'op. 15 di Schumann, *Scene fanciullesche*[9]. L'utilizzo di questo brano proprio nel momento in cui Elisabeth e Ludwig si rincontrano non è casuale, poiché entrambi sono legati da un profondo affetto sin dall'infanzia. L'amabilità della musica enfatizza la grazia e l'eleganza della donna, che sembra far andare il cavallo a passo di danza. Elisabeth si accorge di Ludwig all'inizio della batt. 12, quando comincia un ritardando di tre battute. Ludwig appare, uscendo dalla penombra, a batt. 16, dopo l'inizio della ripresa, quando la tonalità è ritornata dal modo minore (più cupo) al maggiore (più luminoso).

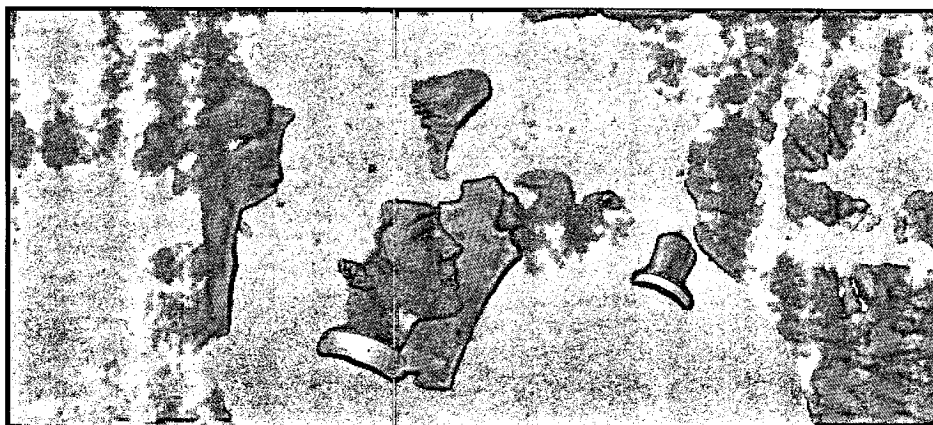
La seconda scena di Schumann, *Curiosa storia*, comincia dopo la risata di Elisabeth, quando l'imperatrice scende da cavallo. La musica è ben ritmata in 3\4; Elisabeth si avvicina al cugino che le fa il baciamano esattamente quando la musica sale di altezza crescendo un po' d'intensità (a batt. 7): è un momento in cui la melodia risulta particolarmente compita ed elegante. Seguendo il dialogo ci si accorge che, anche in questo caso, il riferimento al titolo *Curiosa storia* non è casuale poiché entrambi i cugini si accorgono di essere ricorsi al medesimo stratagemma per sottrarsi agli obblighi di protocollo di una cena ufficiale.

Dopo le parole di Elisabeth, «Sei cambiato!», inizia la scena *A rincorrersi*, dove la musica denota un'emotività in subbuglio che rispecchia lo stato d'animo dei personaggi. Sulle prime quattordici battute della quarta scena, *Fanciullo che supplica*, l'inquadratura ritrae Elisabeth e Ludwig con alle spalle un dipinto che raffigura due cavalli vicini. Dopo la loro

uscita dal circo, l'azione riprende all'aperto con il rumore di una carrozza che corre su di un ponte. I due camminano soli, di notte, nel bosco innevato. Elisabeth parla della sua sfortunata vita affettiva e familiare. La musica, in questo punto del film, non è particolarmente significativa, ma ha funzione di sottofondo alle sue parole. Le note sembrano ancora di Schumann, ma questa volta si tratta di due libere meditazioni al piano di Franco Mannino sulle scene schumanniane *Bambino che si addormenta* e *Visione*. L'inquadratura cambia con il rumore di una carrozza che corre durante una nevicata in pieno giorno.

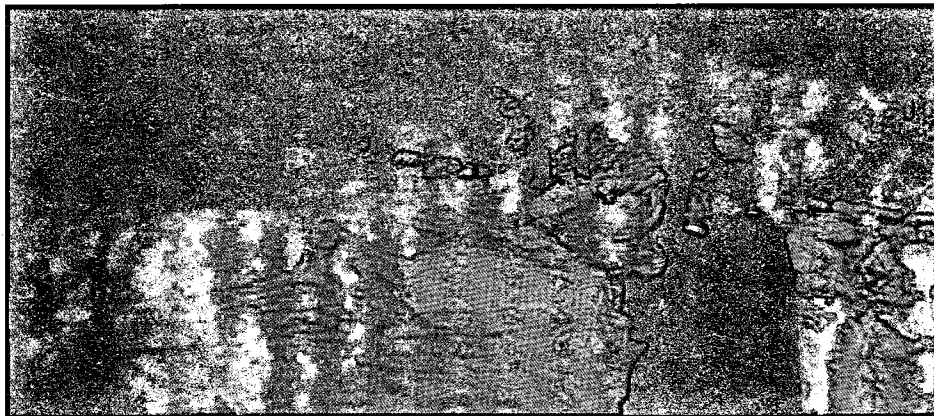
Le note del *Tristano e Isotta*[10] vengono fatte sentire quando uno dei testimoni, chiamati in causa per decidere l'internamento del re, pronuncia il nome di Wagner[11]. La musica continua, anche se uno stacco ci proietta nella sontuosa casa del compositore (scena XII), dove si sente lo stesso Wagner parlare del *Tristano e Isotta* con l'amico, il direttore d'orchestra, von Bülow, e con sua moglie Cosima[12]. La musica è un po' attutita per far risaltare meglio le parole di Wagner, il quale ha un tono piuttosto disincantato e sembra incarnare più l'imprenditore di se stesso che la figura dell'artista romantico. Nel momento in cui egli fa riferimento all'interesse dimostrato per le sue opere da Ludwig, lo vediamo istintivamente toccare dei fogli musicali, come a significare che si sente appoggiato dal sovrano. Dopo una breve scena, senza musica, nella quale il compositore gioca con un cane, e nella quale sembrano risaltare ulteriormente alcune caratteristiche un po' grossolane del suo carattere, Wagner prende per mano Cosima e la allontana dal salotto con la scusa di mostrarle la casa; mentre salgono la scalinata che conduce al piano superiore, von Bülow si siede al piano e comincia a suonare il *Tristano e Isotta*, dalla battuta 60. Si tratta del frammento dell'opera che viene dopo il momento in cui Bragania ha allertato i due amanti, noncuranti del giorno che sta per sorprenderli, a far attenzione per non essere scoperti. A batt. 65, successivamente a quando Tristano direbbe «Debbo ascoltarla?», sentiamo un "tremolo" che crea tensione (nell'opera dato dalle viole, qui dal piano) e si vede von Bülow guardare verso le scale. Wagner e Cosima si appartano ed ella gli confida di essere incinta. È chiaro il riferimento all'opera ed è interessante notare come il regista ne abbia estrapolato un frammento con un significato allusivo preciso per esplicitare il dramma della gelosia di von Bülow e l'amore complice tra Cosima e Wagner. Il marito smette di suonare di colpo a batt. 71.

La scena cambia e risentiamo le quattro battute di collegamento che precedono l'inizio del 6\8 dello stesso episodio del *Tristano e Isotta*, mentre Ludwig ed Elisabeth corrono a cavallo sulla neve. In un secondo momento, quando li vediamo camminare sulla neve, il re declama Wagner e, a batt. 9, comincia a parlare della musica come linguaggio universale. L'arrangiamento di Mannino voluto da Visconti è solamente stru-

L'incontro tra Elisabeth (Romy Schneider) e Ludwig nel circo

mentale[13] e assume in funzione prevalente la parte dei violoncelli che, con la loro intensa espressività, traducono la passionalità dei due amanti (soprattutto quella di Tristano)[14]. Da batt. 38, Tristano e Isotta canterebbero contemporaneamente e, in questo preciso momento, vediamo Ludwig avvicinarsi con determinazione ad Elisabeth, momentaneamente allontanatasi da lui. Successivamente, a batt. 45, i violini primi vengono raddoppiati dai violini secondi, all'ottava sotto, provocando un effetto particolarmente "trascinante". È importante questo momento, in cui avviene una sorta di "dilatazione" musicale per la presenza di molti strumenti e per la salita dei violini che, togliendo la sordina e suonando più forte, contribuiscono a creare una forte "spazialità". Mentre la musica è così espansa, Ludwig parla del *Tristano* e insiste affinché Elisabeth assista all'opera con lui. A batt. 51, poco prima del culmine della musica, egli le ricorda il loro incontro nell'"isola delle rose". In questa battuta e nelle vicine, i violini hanno la parte principale e la musica è particolarmente "larga". Dopo

L'incontro notturno nel bosco

quest'istante di "deriva", essa comincia un "diminuendo" e Visconti approfitta di questa "calata" melodica e di intensità per far risaltare le parole di Ludwig e le azioni di Elisabeth. Il re, descrivendo la musica di Wagner, dice: «È come un oceano di armoniosi suoni nel quale si sprofonda come in un abbraccio», e l'imperatrice, a batt. 56, abbraccia Ludwig. È a questo punto dell'opera che, nelle didascalie del libretto, prima dell'intervento di Bragania, si legge: «Isotta, come soggiogata, avvicina la testa al petto di Tristano»[15]. La melodia dei violini scende e Ludwig ed Elisabeth si baciano sul "morendo pianissimo dolce" della batt. 57: il bacio corrisponde alla parola «Notte», pronunciata da Bragania. Sul libretto, mentre i due amanti si baciano, si parla di una notte «eterna» e «dolce». Visconti si allontana con uno zoom all'indietro e inquadra un bosco notturno, molto romantico, coperto di neve, in cui si riconosce il rumore di un ruscello. La musica s'interrompe alla batt. 63.

In una delle scene successive (scena XVII) vediamo Ludwig aspettare con impazienza Elisabeth che non arriva; la contessa Ferenczy, la dama di Elisabeth, lo avvisa che l'imperatrice non monterà a cavallo quella mattina e lo invita a palazzo per la sera. La musica di fondo è una meditazione per pianoforte di Mannino sulla prima delle *Scene fanciullesche* di Schumann, che avevamo precedentemente sentito nell'originale, mentre Elisabeth si esercitava a cavallo nel circo. In questo caso la musica, oltre a rappresentare l'imperatrice che si è data per malata, esplicita l'irrequietezza di Ludwig che la aspetta. Inoltre, la percezione del brusio di fondo (dato che si tratta di una scena all'aperto) determina un'ulteriore presa di distanza dalla situazione idilliaca del primo incontro tra Elisabeth e il sovrano.

Ludwig viene attirato con uno stratagemma a Bad Ischl da Elisabeth, che ha deciso di fargli incontrare la sorella Sofia, ma, quando se ne accorge, si irrita e se ne va risentito. Mentre prende congedo da Elisabeth,

Il bacio in mezzo alla neve

si sente l'inizio del 6\8 del II atto, scena seconda, del *Tristano e Isotta*. La stessa musica, che prima aveva suggellato la romantica scena del bacio sulla neve, adesso, riferendosi a un addio, acquista una valenza profondamente struggente. Le parole di Tristano sarebbero: «Così morimmo, perché, inseparati, in eterno uniti»[16]. Prima di andarsene, Ludwig sussurra ad Elisabeth alcune frasi e si allontana rapidamente. L'imperatrice, inquadrata sul bordo della scalinata, cerca di dominarsi, ma ha lo sguardo perso. Sulle note del *Tristano e Isotta*, sentiamo le parole fuori campo di Ludwig: «Devi venire per il Tristano. Quando sentirai la musica di Wagner capirai...». La macchina da presa si ferma per qualche istante sul primo piano di Elisabeth e la musica termina a batt. 4.

Dopo l'intervista di uno dei testimoni, sull'inquadratura di una bandiera che sale sul pennone, ricomincia, dalla batt. 5, la musica del *Tristano e Isotta*, creando un evidente legame con la scena precedente. L'immagine successiva ritrae un lago sul quale riconosciamo una barca a remi che si avvicina ad un molo. Elisabeth scende dalla barca, alla batt. 21, e s'incammina con il suo seguito lungo il pontile di legno. Sul finire della batt. 25, quando suonano i violini e nell'opera canterebbe Isotta (fino alla battuta 28), il regista utilizza il cambio dell'inquadratura per dare risalto alla Schneider. Il procedimento di aspettare un momento significativo della musica per mettere in evidenza un personaggio è familiare al regista, che l'adotta in *Morte a Venezia* per rimarcare l'ingresso della madre di Tadzio nel salone del Des Bains[17]. Elisabeth arriva al padiglione e, appena la sente, Ludwig esce di corsa. Egli appare a batt. 29, sulle note dei violoncelli che corrispondono al canto di Tristano. Entrambi entrano nel padiglione e segue una conversazione piuttosto animata, durante la quale il volume della musica viene abbassato perché il regista vuole dare rilievo alla conversazione. Se confrontiamo questa

L'arrivo di Elisabeth al padiglione

scena con quella dell'incontro romantico nel bosco, vediamo che a batt. 58, sul "morendo pianissimo dolce" in cui i due amanti si baciavano, adesso Elisabeth dice: «Hai bisogno di aiuto che io non posso darti!», e a batt. 60, in un punto della musica in cui comincia il tema *della felicità nella notte*, aggiunge: «Sposati!». In questo caso la parola "sposati" è evidenziata ulteriormente dalla musica perché rientrano gli archi. La musica s'interrompe a batt. 67, quando Elisabeth smette di parlare e la scena si trasferisce a casa di Wagner.

Wagner al pianoforte sta eseguendo l'Andante dell'*Ouverture* de *La Périchole* di Offenbach; dopo poche battute, il compositore s'interrompe ed esclama: «Questa è la musica che il popolo tedesco ama, non la mia!». Il carattere leggero di questa musica e il tono ironico di Wagner contrastano completamente con la tensione della scena precedente. Visconti, come sappiamo dalla testimonianza di Mannino[18], voleva che l'esecuzione di questo brano fosse fatta in maniera non perfetta, perché sapeva che Wagner non era un virtuoso al piano.

L'attenzione alla veridicità delle situazioni è un elemento che ritorna spesso nei film di Visconti. Basti pensare ai ballabili de *Il Gattopardo* che, stando alle informazioni di Nino Rota, furono inizialmente registrati come provino da un'orchestrina di fortuna a Palermo e vennero poi tenuti dal regista perché, trattandosi di una festa privata, il loro carattere un po' "trasandato" conferiva un sapore più realistico alla scena[19].

Dopo che Ludwig, spinto dai consiglieri di stato, ha dovuto congedare Wagner, la macchina da presa insiste sul suo volto depresso e pensoso; mentre avvicina le dita alle labbra, sentiamo il forte del primo accordo al pianoforte delle *Tredici battute*. Il forte della seconda battuta corrisponde al nero dello schermo e introduce la scena in cui il ministro Lutz, portavoce del re, comunica a Wagner che deve lasciare Monaco (scena

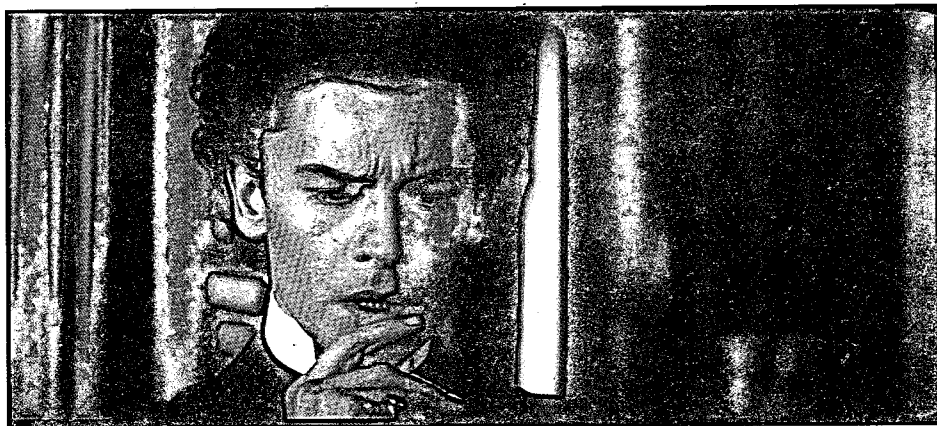
XXX). Il compositore legge la lettera di congedo del re, mentre la musica accompagna la sua voce. Dopo uno stacco, l'azione riprende con Wagner e Cosima che scendono le scale. Egli la saluta e, senza parole, si allontana, mentre lei lo guarda piangendo. La lentezza con cui viene suonata la musica, questa volta eseguita per intero, contribuisce a sottolineare la tragicità della situazione. È importante, in questo punto del film, la presenza delle *Tredici battute* che, come abbiamo visto, hanno un carattere particolarmente triste e funebre. Ludwig provava un affetto estremamente profondo per Wagner, lo aveva eletto come maestro e unico amico; è comprensibile quindi che, rinunciando a lui, abbia provato la sensazione di veder morire una parte di sé. Visconti, inserendo l'ultima composizione di Wagner, rende esplicito in un attimo il dolore infinito di questa separazione e accompagna, quasi si trattasse delle rime di un'elegia, la lenta e dolorosa uscita del compositore dalla sua casa.

La scena XXXII si svolge nel castello di Berg. Mentre ritornano le prime note del solito episodio dal II atto del *Tristano e Isotta*, l'inquadratura insiste sulla bandiera che sventola in cima al castello[20]. Uno zoom all'indietro ritrae un gruppo di persone che aspettano di essere ricevute dal re. Si percepisce il loro brusio di fondo. Vediamo von Holstein avvicinarsi al principe Otto e comunicargli che il fratello Ludwig è pronto a riceverlo. Otto cammina a fatica appoggiandosi alla spada. La musica s'interrompe a batt. 11, quando egli varca la porta del palazzo e uno stacco netto, visivo e sonoro, ci proietta in un'altra dimensione: la stanza di Ludwig, illuminata dalla luce azzurrina proveniente da un marchingegno che proietta i quattro quarti di luna sul soffitto. La musica che sentiamo ora, suonata da un *carillon*, è quella della preghiera di Wolfram alla stella della sera, tratta dal III atto del *Tannhäuser* di Wagner. Essa inizia dal 6\8 della scena seconda del III atto, quattro battute prima delle parole «Oh! du mein Holder»[21], e arriva fino alla fine della parte cantata, per poi ricominciare da capo. In questo punto dell'opera Wolfram sta pregando la stella della sera per Elisabetta, che ha deciso di immolarsi alfine di salvare l'anima di Tannhäuser. La figura di tale intermediario può essere rapportata a Otto, come anche il riferimento nominale a Elisabeth, ma l'aspetto più interessante di questa musica risiede nel carattere ossessivo e ripetitivo del *carillon* che la suona. Mentre Otto spiega al fratello che stanno perdendo la guerra, Ludwig indica i quarti di luna come a sancire la propria indifferenza nei confronti di un conflitto che ha cercato di impedire.

La fissità della musica, che ricomincia sempre da capo, nel contesto onirico e infantile della stanza sprofondata nella penombra, determina, da un lato, l'alienazione di Ludwig, che si sta progressivamente allontanando dalla vita governativa per rifugiarsi nell'ideale del sogno e della bellezza e, dall'altro, preannuncia la follia di Otto che, come vedremo nel corso del film, impazzirà per aver assistito agli orrori della guerra. Ad un

certo punto, Ludwig, si avvicina al *carillon* e lo chiude: ricomincia, sempre dall'inizio del 6\8, l'episodio del II atto del *Tristano e Isotta*. Dopo la frase «Di' ai generali che il re non sa che c'è la guerra», il fratello si congeda e Ludwig, a batt. 16, tira le tende della stanza[22].

Una dissolvenza ci proietta nel parco del castello di Berg, tra gli alberi notturni a ridosso del lago. In questo punto dell'opera canterebbe Tristano. L'inquadratura insiste su Ludwig che avanza di soppiatto tra gli alberi, guardando verso il lago. A batt. 25, quando entrerebbe la voce di Isotta, il controcampo del lago ci mostra un valletto nudo che fa il bagno. A batt. 29, quando nell'opera rientrerebbe Tristano, rivediamo Ludwig nascosto tra le canne, che spia il valletto. La musica s'interrompe, a batt. 32, e sentiamo il canto di alcuni uccelli notturni.

La scena XLV si svolge con Sofia, la sorella di Elisabeth, promessa sposa di Ludwig, che canta, accompagnandosi al piano, l'aria di Elsa[23] dal *Lohengrin* (atto I). La ragazza, vestita di bianco, è illuminata dal chiarore di una finestra, ma una parte dello schermo, quasi a denotare l'oppressione che incombe su di lei, è oscurata dalla tenda nera[24]. Sofia canta dall'inizio l'aria di Elsa e la sua voce è drammaticamente stonata[25]: se ne desume che abbia studiato, ma che sia totalmente negata per la musica. A batt. 3, la ragazza introduce un "respiro" che non c'è, perché non ce la fa a tenere la frase legata fino alla batt. 4. All'inizio di quest'ultima comincia uno zoom all'indietro, combinato con un movimento di macchina che lascia sulla sinistra la ragazza: si vede il resto della stanza in penombra, fino a quando, alla batt. 8, in corrispondenza dell'inizio del secondo periodo musicale, appare Ludwig. La contrapposizione tra la zona di luce in cui si trova Sofia e la zona semibuia, in un è seduto Ludwig, contribuisce a rendere palpabile la sostanziale incomunicabilità tra i due promessi. La ragazza canta e la sua voce è terribilmente sgradevole al punto che la stessa musica ne risulta stravolta. Alla fine della batt. 10, sul "tremolo" (cominciato a batt. 9), che è un elemento di tensione, la macchina da presa comincia ad avvicinarsi con uno zoom verso Ludwig, mostrando il suo volto contratto in una smorfia di dolore, che aumenta mano a mano che Sofia si avvicina alla zona degli acuti. Le parole dell'opera sono: «Il più profondo lamento del cuore»[26]. Non può non colpire il significato ironico di questa frase riferito alle sofferenze che il sovrano prova nell'ascoltare le note dell'amato Wagner così deturpate. Il "tremolo" continua a crescere; sul "fortissimo" della batt. 16, Sofia sbaglia clamorosamente l'acuto e Ludwig si tocca la fronte con un'espressione disgustata piuttosto eloquente. Sull'ultimo quarto della batt. 17 viene introdotto un accordo conclusivo (che non c'è nella partitura originale) e la musica s'interrompe. Il regista si è servito del canto di Sofia e dell'espressione infastidita di Ludwig per dimostrare l'impossibilità della loro relazione.

Ludwig è depresso per la partenza di Wagner

La scena XLVI si svolge nella camera da letto del sovrano. Si sente, dall'inizio, suonata al piano, *l'Ouverture* de *La Périchole* di Offenbach[27] e si vede Ludwig seduto a tavola con una donna, piuttosto volgare e ammiccante, che lo vuole sedurre. Si tratta di un'attrice inviata al re dai suoi ministri per prepararlo ad affrontare, con cognizione di causa, la prima notte di nozze. La donna, sulle prime battute musicali dal sapore un po' zingaresco, racconta, con fare divertito, come è stata interpellata e condotta nel palazzo reale. A batt. 17, mentre pronuncia le parole «affare di stato», l'atmosfera musicale cambia, perché c'è un passaggio con il "tremolo" veloce a entrambe le mani, che porta la melodia dal motivo zingaresco a un effetto più drammatico. Il regista sfrutta ironicamente questo momento musicale per far dire all'attrice che è arrivata a palazzo misteriosamente, su di una carrozza con le tendine abbassate, e dopo esser stata attentamente "esaminata". Alle batt. 25-26, alcune pause musicali fanno risaltare meglio il rumore del vino che scorre nel bicchiere. La nota Si della batt. 27, mentre la donna appoggia il bicchiere sul tavolo, funge da spartiacque, musicale e drammaturgico insieme. Da questo momento inizia il 6\8 dell'Andante, che ha un carattere più sentimentale, e accompagna il movimento dell'attrice che si alza da tavola, per tentare delle *avances* nei confronti del sovrano. È interessante notare che, alla batt. 40, subito dopo l'indicazione "Animez"[28], l'attrice alza il braccio con enfasi teatrale e in qualche modo decide di "passare all'azione", accarezzando con una rosa Ludwig, che si ritrae infastidito, mentre termina la musica. Anche in questo caso, la musica esprime perfettamente la situazione rappresentando, inizialmente, la frivolezza dell'incontro e poi, lo stato d'animo del re[29].

La sequenza successiva – che inizia dopo le urla dell'attrice, fatta cadere da Ludwig nella piscina della sala da bagno[29] – ha un carattere particolarmente solenne che contrasta con l'episodio precedente. Mentre

Sofia (Sonia Petrova) suona l'aria di Elsa dal *Lohengrin*

ascoltiamo dall'inizio le *Tredici battute* di Wagner – questa volta, però, orchestrate, probabilmente per enfatizzare la preziosità dell'avvenimento – vediamo Sofia di fronte ad uno specchio, assieme al re che le sta facendo provare i gioielli della corona di Baviera. Considerando il carattere prevalentemente lugubre di questa composizione, l'effetto di fosca premonizione che si sprigiona è abbastanza chiaro. La musica s'interrompe improvvisamente, su un accordo dissonante (ma eseguito piano) all'inizio della quinta battuta, dopo che Ludwig ha annunciato a Sofia la propria intenzione di presentarle il maestro Wagner.

Nella scena XLIX Ludwig e Wagner si stanno salutando. Il compositore, che ha appena conosciuto Sofia, chiede al sovrano di parlargli liberamente e con franchezza. Si sentono, raffinate fino al sublime, le battute del Preludio all'atto I del *Lohengrin*[31], caratterizzato all'inizio dalla presenza dei violini dai suoni molto acuti. Wagner ha capito la sofferenza di Ludwig e prova sincera compassione nei suoi riguardi: la musica ha qui una purezza "immateriale", che sottolinea questo momento di sincera disponibilità. A batt. 20, mentre l'ingresso dei fiati conferisce un carattere più profondo e meno rarefatto alla musica, Wagner rivolge una domanda al sovrano: «Che cos'è che vi opprime?». Ludwig non risponde e la musica s'interrompe a batt. 23.

Nella scena che rappresenta il battesimo della regina madre, dopo che un sacerdote ha pronunciato la parola «Maestà», comincia una meditazione (per quanto la musica sia stata stravolta) su "*Il Poeta parla*" di Schumann, scritta per pianoforte da Franco Mannino (questo brano nell'originale chiude la serie delle *Scene fanciullesche* dedicate all'infanzia). Mentre ascoltiamo la musica, il reverendo Hoffman parla amaramente della condotta di Ludwig davanti a Otto, sul cui volto si leggono chiaramente i segni della malattia mentale.

Ludwig nella scena con l'attrice

La scena del Natale a casa di Wagner si colloca dopo la tragica visita di Ludwig al fratello Otto, che è stato internato perché oramai pazzo. L'immagine, per contrasto, si apre sull'armoniosa inquadratura di un grande albero di Natale, mentre si sentono le prime bellissime battute dell'*Idillio di Sigfrido* suonate da un'orchestra diegetica[32]. A batt. 26 appare Wagner; lo vediamo toccarsi le mani nervosamente e guardare verso il ballatoio della scalinata con impazienza: si tratta di un momento musicalmente statico che precede la ripresa della batt. 29. Dopo qualche istante, il compositore alza lo sguardo, si accorge di Cosima e sorride, sulla nota più alta della batt. 32. La macchina da presa insiste nell'inquadrare il ballatoio su cui sta camminando la donna. Alla fine della batt. 35, sentiamo il primo intervento dei flauti, mentre Cosima guarda fuori campo, verso sinistra, con un'espressione molto tenera. In questo caso i flauti anticipano e rappresentano le bambine che, poiché la macchina da presa rimane fissa su Cosima, entreranno in campo solo a batt. 37, sul secondo intervento "in dolce" dei flauti. A batt. 39, sulla dolce melodia degli oboi, vediamo arrivare una balia con in braccio un bambino; e, all'entrata del clarinetto, batt. 41, il regista inquadra Wagner, creando un evidente legame tra il compositore e il bambino. La musica s'interrompe con la battuta 54. Dopo gli auguri del direttore, gli orchestrali cominciano a battere gli archetti sui violini in segno di saluto e, poiché Cosima li invita a suonare ancora, essi ricominciano dalla battuta 50. Dalla metà della batt. 52 alla metà della 54, mentre ci sono dei cromatismi ascendenti dei violini che creano una leggera tensione, l'inquadratura insiste su Cosima che si porta una mano sotto al mento, in un atteggiamento pensoso. Subito dopo (fine batt. 54) ricompare l'albero di Natale che aveva aperto la scena e la musica termina (batt. 61) su questa immagine particolarmente armoniosa[33].

L'orchestra di Wagner suona per Cosima (Silvana Mangano) l'*Idillio di Sigfrido*

La scena LXXII si svolge nella "Grotta di Venere" del castello di Linderhof. Ascoltiamo la musica del *Tannhäuser*, scena seconda del III atto, dall'inizio del 6\8, quattro battute prima del canto di Wolfram[34]. L'atmosfera artefatta della grotta, nella quale Ludwig si aggira su di una navicella a forma di cigno, rimanda alle vicende di *Tannhäuser*[35], di *Lohengrin*, e alla finzione della situazione precedente, in cui il sovrano aveva assistito a una rappresentazione teatrale. La musica inizia quando l'attore, che è stato invitato dal re, si toglie il cappello in segno di saluto. A batt. 5, quando entra il violoncello (che sostituisce la parte cantata), il regista inquadra la navicella di Ludwig, a evidenziare che il violoncello rappresenta appunto Ludwig. A batt. 21, sull'arpeggio ascendente, il sovrano inizia ad alzarsi, appoggiandosi a un servitore, poi continua ad alzarsi alle batt. 22 e 23. Il suo movimento viene chiuso, quasi si trattasse di un balletto, dall'attore che ha terminato un inchino e solleva il busto a batt. 24. La musica sembra sottolineare la fatica del

sovrano: il suo aspetto è cambiato, egli appare visibilmente invecchiato e ingrassato. A batt. 29, sui tremoli degli archi, l'attore fa un altro inchino. Alle batt. 33-34, il regista approfitta dei cromatismi ascendenti – che danno un senso di precarietà e quindi di movimento – per far girare la navicella: Ludwig è inquadrato a batt. 35, mentre la musica arriva alla fine del tema del violoncello (batt. 37) e ricomincia dalla quinta battuta del 6\8, per terminare alla batt. 12. Questa scena è caratterizzata da due importanti elementi: la presenza quasi opprimente del violoncello e lo slittamento dei ruoli tra l'attore, che non recita, e Ludwig, che sembra recitare al posto suo. L'ultima inquadratura ci mostra il re nell'atto di dar da mangiare ai cigni, distaccato e riluttante nei confronti dell'ospite che, invece di presentarsi travestito da "personaggio", è comparso nelle mediocri vesti di borghese.

In una delle scene successive l'attore e Ludwig hanno appena terminato di cenare. Dopo le parole del sovrano rivolte all'attore, «Pensa alla tua anima Didier, non pensare al tuo corpo...», si ha uno stacco e l'azione riprende con la romantica carrozza di Ludwig che corre al rallentatore in mezzo al paesaggio notturno del bosco innevato. Si sentono le note del *Tannhäuser*: il suono delle arpe ritma la corsa dei cavalli conferendole una dimensione fatata. A batt. 17, cambia l'inquadratura e vediamo l'attore, spossato, che dorme su di una barca a motore. Il rumore della barca inquina un po' la musica e, in questo caso, contribuisce a sottolineare la fisicità dell'attore che si è addormentato. A batt. 21-22, sull'arpeggio ascendente, che connotava in precedenza il faticoso alzarsi di Ludwig, la macchina da presa compie un movimento a salire, passando dall'attore addormentato al sovrano, che si trova in una posizione sopraelevata e sta aspettando impaziente che l'attore si svegli per farlo continuare a recitare. Questi si ribella al re, a cominciare dai cromatismi delle batt. 33-34 (gli stessi che, nella grotta, avevano accompagnato la rotazione della navicella). La musica, giunta alla batt. 37, riprende dalla batt. 5 e s'interrompe alla batt. 14, con il rumore di un campanello da barca.

La scena LXXX inizia nel parco del castello di Linderhof. Elisabeth scende da una carrozza e comincia ad aggirarsi con la sua dama di compagnia nell'atmosfera desolata del giardino abbandonato. La musica che l'accompagna è una composizione per pianoforte in La bemolle maggiore di Mannino, di sapore ottocentesco; ha un andamento pacato, molto dolce ed elegante, che sottolinea, con distacco e ironia, l'atteggiamento divertito di Elisabeth mentre esplora i sontuosi monumenti deserti del cugino. La composizione non è eseguita per intero e resta come sospesa, alla fine della ripetizione delle quindici battute del ritornello.

Le due donne entrano in una stanza dove giace un pianoforte velato. Elisabeth ne chiede la ragione e scopre che Ludwig, dopo la morte di Wagner, lo ha coperto a lutto[36]. Quando l'imperatrice e la sua dama si in-

troducono nella grotta di Venere, la musica è quella del *Tannhäuser*, che inizia sempre dal 6\8, questa volta però senza le quattro battute introduttive. L'inserimento del *Tannhäuser*, oltre a rappresentare, come si è visto, la mitica grotta di Venere, fa da *trait d'union* con la scena precedente, in cui Ludwig si aggirava con il cigno, rendendo in qualche modo palpabile la sua assenza a Elisabeth che lo sta cercando. La musica continua, anche se a batt. 22 c'è uno stacco e vediamo all'aperto, in piano ravvicinato, un monumento scultoreo, con un angelo sopra ad un cavallo che suona uno strumento[37]. Si tratta del vessillo del castello di Herremchiemsee. La musica termina a batt. 37, quando Elisabeth scende dalla carrozza. L'imperatrice e la Ferenczy entrano nella sontuosa "sala degli specchi". L'improvvisa risata di Elisabeth riecheggia nello spazio vuoto e silenzioso. Dopo qualche istante, sentiamo i passi delle due visitatrici che avanzano lentamente, sopraffatte dallo stupore (la macchina da presa insiste sul volto di Elisabeth incredula). Riascoltiamo la musica del *Tristano*, che inizia sull'inquadratura degli alberi coperti dalle nuvole e dalla nebbia, mentre le due donne si dirigono in carrozza al castello di Neuschwanstein, in cui Ludwig si è ritirato. L'inquadratura sulle nuvole tempestose preannuncia l'inizio della pioggia che scandirà, come una sorta di basso continuo, la disfatta del sovrano. Non a caso la carrozza varca il pesante portale d'ingresso, penetrando nel "territorio" di Ludwig, in corrispondenza del tema del violoncello che, come abbiamo detto, rappresenta il canto di Tristano. Inoltre, l'arrivo della carrozza produce un suono simile ad un colpo – il che rimarca ulteriormente la sua importanza – in un punto della partitura (nella battuta che precede i 6\8 della scena seconda del II atto) nel quale c'è un pianissimo (ppp). A batt. 9, l'inquadratura è all'interno del castello e appare Ludwig. A batt. 25 il re dice ad un servitore: «Le farai dire che sono malato...». Il re parla di Elisabeth mentre dovrebbe cantare Isotta: in questo modo, tramite la musica, il regista sembra far sentire la presenza/assenza dell'amata che lacera il sovrano. A batt. 45, Ludwig pronuncia per due volte tra le lacrime il nome di Elisabeth, che si sta allontanando dal castello. L'immagine cambia e ascoltiamo la deposizione di uno dei lacchè del re, che racconta di come egli continuasse a piangere e a chiamare «Elisabeth!». L'imperatrice compare seduta all'interno della sua carrozza, a batt. 49, mentre sentiamo la voce di Ludwig che la chiama piangendo. La musica s'interrompe a batt. 52.

L'inquadratura successiva ci mostra Ludwig bendato, con i denti marci e il volto contratto in una smorfia, che ride sguaiatamente mentre gioca a mosca cieca all'interno di una capanna con un gruppo di palafrenieri e di lacchè. Il sovrano è completamente ubriaco e appare ancora più invecchiato. La contrapposizione con la scena precedente rende ancora più efficace l'impressione della sua caduta[38]. Dopo qualche istante, vedia-

mo un lacchè con una zither eseguire una gioviale musica bavarese di tipo popolare, ballata da due uomini in costume nazionale. Poi comincia una fisarmonica che, dopo una breve introduzione, accompagna il malinconico canto, ritmicamente incoerente, degli ubriachi, i quali giacciono seminudi attorno ad un albero morto nella capanna[39]. A questo punto la fisarmonica resta sola e segue abbastanza fedelmente la musica (scritta da Mannino), interrompendosi alla batt. 31. Nelle prime battute essa riecheggia un po' l'inizio del canto degli ubriachi. L'interpretazione della musica, che gira attorno alla melodia in modo distorto, contribuisce a rendere l'ebbrezza e il degrado della situazione.

La scena dell'orgia rimanda all'episodio della "notte dei lunghi coltelli" ne *La caduta degli dei*. In questo caso il collegamento avviene oltre che per la descrizione dell'orgia, anche per un riferimento musicale: ne *La caduta degli dei*, il capo delle S.A., completamente ubriaco, canta lo stesso tema del *Tristano e Isotta* che, come abbiamo visto, funge da *Leitmotiv* in *Ludwig*. Il regista crea un legame tra le due scene per mezzo della musica di Wagner che, non a caso, come ha rilevato Paolo Isotta, diventa «prefigurazione della perdita degli istinti, della morte, e insieme loro causa, la musica come *décadence*»[40]. Questa sequenza ha un moto decrescente: inizia con la risata di Ludwig e termina con il sovrano che si aggira, solo, tra gli ubriachi, sugli accenti di una musica triste, che sottolinea tutta la sua disperazione. «Il sentimento che vorrei suscitare è quello della pietà»[41], aveva affermato Visconti a proposito del film.

Nella scena XCVII Ludwig parla a Weber dell'immortalità dell'anima. I membri della commissione, venuti per arrestare il re, sono stati rinchiusi nel castello di Neuschwastein. Le parole di Ludwig sono scandite dalle *Tredici battute* per pianoforte sullo sfondo, accompagnate dallo scrosciare della pioggia. Mentre percepiamo il carattere funereo di queste note, il re dice: «Affogare è una bella morte!». La musica arriva all'accordo finale, e invece di ripeterlo, ricomincia poco dopo. Le *Tredici battute*, questa volta, sono strumentate da Mannino per fiati, comunicando un effetto particolarmente cupo e introverso, che conferisce un colore ancora più drammatico al gesto di Ludwig: consapevole della propria fine, egli fa cadere (ne sentiamo chiaramente il suono) delle monete e un orologio sulla mano di Weber. Mentre il lacchè bacia la mano di Ludwig per ringraziarlo, sentiamo, a batt. 10, un accordo inventato (non di Wagner); il successivo accordo finale, in concomitanza con i passi dell'altro servitore che sta arrivando per tradire il re, serve a concludere artificiosamente la musica.

La scena successiva è molto buia e tutta giocata sul rumore dei passi. Inizialmente si sente il rimbombo di quelli di Ludwig, che ha deciso di raggiungere la torre per suicidarsi; poi s'intravedono gli emissari che lo aspettano per arrestarlo. Il rumore dei loro passi ci dà l'idea dei movimen-

ti che compiono per prenderlo. In questo caso l'uso del buio è teatrale, serve a evitare toni troppo realistici, che avrebbero involgarito la scena.

Quando Ludwig arriva al castello di Berg, il rumore delle carrozze sembra un po' amplificato, forse per far risaltare l'urgenza della corsa, che sta trasportando il re nella sua nuova residenza-prigione. Nell'inquadratura successiva si vede un corridoio con in fondo una guardia. In un primo momento c'è il silenzio dell'ambiente, poi si sente il saluto militare, con lo sbattere dei tacchi e delle lance. Quando appare Ludwig con il dottor Gudden, risentiamo il primo accordo delle *Tredici battute* strumentate per archi. Una processione di persone segue il re mentre sta attraversando il lungo corridoio che conduce alla sua stanza. Le *Tredici battute* strumentate per archi conferiscono un carattere di particolare "compassione" a questo momento. In questo caso la musica crea lo spazio: la pulsazione all'interno della battuta è suggerita anche dai passi delle persone che seguono Ludwig. La sensazione, rafforzata dall'uso dei colori neri e bianchi, è quella di un funerale. La musica termina prima della fine, a batt. 9, per far risaltare il silenzio nel quale si ritrova Ludwig nella sua vecchia stanza; l'avevamo già vista in precedenza, in occasione della visita di Otto al castello di Berg, ma questa volta è completamente trasformata, con tanto di sbarre alle finestre. Di fronte all'incessante pioggia che continua a cadere, unico rumore percebile, Ludwig dice: «Non smetterà mai!»[42]. Quando è finalmente solo, il re si avvicina ad una scatola e la apre: si tratta del *carillon* con la musica di *Tannhäuser*, che avevamo ascoltato quando egli, immerso nel proprio mondo onirico, aveva incontrato il fratello. Qui, la musica, oltre a fare da "ponte" tra l'infanzia e il presente, rappresenta il mondo interiore di Ludwig che si contrappone all'asetticità della stanza nella quale è stato rinchiuso. Il carattere ossessivo della pioggia e il ripetersi sempre uguale del *carillon* contribuiscono a rendere la sensazione di claustrofobia del personaggio.

Nella scena CXII Holstein ha ordinato le ricerche di Ludwig e del dottor Gudden che, usciti a fare una passeggiata, non sono ancora tornati. Mentre ascoltiamo il frenetico ticchettio dei telegrafi che si trasmettono messaggi, sentiamo nettamente due colpi di pistola: è il segnale che i due sono stati ritrovati. La scena del ritrovamento dei corpi è tutta giocata sul sonoro e sul bagliore delle fiaccole, che creano un effetto particolarmente solenne. Oltre allo scroscio della pioggia, sentiamo l'abbaiare di un cane e lo sciabordio dell'acqua contro le barche. I rumori sono gonfiati e diventano una sorta di mappa uditiva che ci aiuta ad intuire i movimenti delle guardie. Le *Tredici battute*, solo per pianoforte, iniziano sul cambio dell'inquadratura. Ludwig è stato ritrovato in mezzo all'acqua e viene trasportato sulla riva; le torce dei servitori creano una sorta di isola luminosa. All'inizio della seconda battuta, avviene la deposizione per terra del corpo del re: la musica è sommersa dal battito della pioggia. La batt. 3

corrisponde ad un cambio dell'inquadratura: si vedono i soldati che accorrono da dietro le canne. A metà della batt. 4, i soldati si tolgono il cappello in segno di rispetto; von Holstein (il traditore), in ritardo rispetto agli altri, se lo toglie alla fine della batt. 5. A metà della batt. 6, vediamo, sotto la pioggia, illuminato dalle fiaccole, il volto di Ludwig gonfiato dall'acqua. La musica continua e, sull'accordo dell'ottava battuta, un effetto fotografico illumina, paralizzandola, ma anche trasfigurandola, l'immagine di Ludwig. Poi iniziano i titoli di coda. Qui, alla tredicesima battuta, l'accordo finale non viene ripetuto e la musica, questa volta orchestrata per archi, riprende dall'inizio. Mentre scorrono i titoli di coda, l'immagine aureolata dalla luce di Ludwig produce l'effetto di una glorificazione del personaggio. Al termine delle *Tredici battute* per archi, la musica continua strumentata per i fiati, che creano un effetto più scuro ed introverso. Dopo la batt. 6 c'è un passaggio alla batt. 3 strumentata per archi e ascoltiamo le *Tredici battute* fino alla fine.

1. Secondo la testimonianza della sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico e del direttore dei dialoghi Mario Maldesi, nonostante la malattia, o forse proprio per sconfiggerla, Visconti, trasferitosi con una moviola a Cernobbio, seguì come sempre in dettaglio il montaggio del film. Considerato troppo lungo dai produttori, *Ludwig* venne tagliato e ridotto a poco più della metà, risultando, quando uscì sugli schermi nel 1973, abbastanza mutilato e incomprensibile. Dopo la morte del regista la pellicola fu acquistata in un'asta giudiziaria da alcuni stretti collaboratori di Visconti, che decisero di ripristinare il film nella sua versione originaria. Il restauro fu un lavoro di cesello, come testimonia la stessa Suso Cecchi d'Amico, nel quale le parti tagliate vennero assemblate tenendo conto delle preziose annotazioni di Visconti. Cfr. Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, Mondadori, Milano, 1980, p. 335.

2. A Bad Ischl, durante la lavorazione di *Ludwig*, gli fu proposta la regia di un *Tristano e Isotta* diretto da Leonard Bernstein. Successivamente avrebbe dovuto mettere in scena la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*. Cfr. Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, cit., p. 335.

3. Lettera a Franco Mannino del 29 ottobre 1966, in Gianni Rondolino, *Visconti*, UTET, Torino, p. 361.
4. Carl Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia, 1984, p. 71.
5. In un aneddoto a proposito di questa musica, Mannino racconta di aver visto per la prima volta le *Tredici battute* nel 1946 a casa di Toscanini (che le avrebbe casualmente trovate leggendo dietro all'ultima pagina della partitura originale del *Parsifal*) e di averle proposte a Visconti (che si trovava in ospedale), dopo averle recuperate rocambolescamente grazie a Fedele d'Amico. Cfr. Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Akademos & Lim, Lucca, 1994, p. 49.
6. Per la numerazione delle scene (anche se queste non rispettano sempre la progressione del film) mi sono rifatta alla sceneggiatura pubblicata da Cappelli nel 1973, a cura di Giorgio Ferrara. Per l'analisi ho utilizzato la versione in due tempi trasmessa dalla RAI, perché nell'edizione commerciale in tre tempi mancavano alcuni brevi frammenti.
7. «Scettro e corona – osserva lo sceneggiatore Enrico Medioli – non proteggono Ludwig più di quanto il potere non riesca a salvare i von Essenbeck della *Caduta*, o il suo equilibrio di artista celebrato e famoso il professor Aschenbach di *Morte a Venezia*». Cfr. Laurence Schifano, *I fuochi della passione*, Longanesi, Milano, 1987, p. 340.
8. Sappiamo che Visconti si trovò in difficoltà nel trattare la figura di Wagner: anche se il compositore si era comportato male con Ludwig, il regista non poteva mostrarlo in una luce totalmente meschina.
9. Si tratta di una composizione del 1838-39. «*Le Kinderszenen* op.15 volgono la *Sensucht* in nostalgia per il paradiso perduto dell'infanzia». In quest'opera il linguaggio non è di tipo virtuosistico, ma si adegua al mondo infantile, per quanto non sia scevro da un intellettualismo di fondo. Cfr. *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Le biografie, VII, UTET, Torino, 1988, p. 166.
10. Le battute del *Tristano e Isotta* nell'adattamento di Mannino sono contate dall'inizio del 6\8, II atto, scena seconda dell'opera (su *So starben wir* di Tristano).
11. Luciano De Giusti dà valore di contrappunto musicale a queste testimonianze in quanto scandiscono e sottolineano il procedere del film per «"movimenti", corrispondenti ai quadri visivi». Cfr. Luciano De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Gremese Editore, Roma, 1990, II ed., p. 135.
12. Visconti aveva sicuramente ben presente *The Mad Emperor* diretto da Helmut Kautner, perché, oltre a ricalcarne l'intreccio, fa interpretare la parte di Wagner all'attore Trevor Howard che l'aveva già recitata in quel film. Anche Romy Schneider, d'altronde, aveva interpretato lo stesso ruolo nel popolarissimo ciclo dell'imperatrice Sissi diretto da Ernst Marischka.
13. La scelta del regista di omettere la parte cantata fu motivata dalla confusione che avrebbero provocato le voci dei cantanti durante i dialoghi. Ciononostante, come si vedrà nel corso di questo studio, il regista ha ben presente la portata simbolica del libretto e la sfrutta magistralmente per ampliare ulteriormente la gamma di significati presenti nel film.
14. È interessante notare, come sottolinea lo studioso wagneriano Carl Dahlhaus, che nel *Tristano* "il dramma" che Wagner identifica come "azione" è sempre "dramma interiore", slegato dalla vicenda in sé. Inoltre, questo "dramma", non si sviluppa da un confronto dialettico tra i due personaggi, «bensì dentro di essi, come un processo interiore unanime». Cfr. Carl Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia, 1984, pp. 66-67.
15. Olimpio Cescatti (a cura di), *Tutti i libretti di Wagner*, Garzanti, Milano, 1992, p. 313.
16. «Senza fine, senza risveglio, senza sospetto, senza nome, in preda all'amore, consacrati a noi stessi, vivessimo solo all'amore!» *Ibid.*
17. Nel film *Morte a Venezia* Visconti si servì dello stesso principio, utilizzando la ripetizione del tema del *Vilja Lied* dell'operetta *La vedova allegra* di Lehar per far risaltare visivamente la madre di Tadzio, che stava già attraversando il salone del Des Bains da qualche secondo. Anche in quel caso la musica era solo strumentale e le parole dell'operetta (tra l'altro molto famosa) erano state eluse, ma il loro significato, che esprimeva un'ode collettiva alla bellezza, restava implicito.
18. F. Mannino, *Visconti e la musica*, cit., p. 48.
19. La testimonianza di Nino Rota è in Pier Marco De Santi, *Nino Rota le immagini e la musica*, Giunti, Firenze, 1992, pp. 91-92.
20. Per la seconda volta il regista crea un legame tra la bandiera e le note del *Tristano e Isotta*.
21. Le parole del canto di Wolfram dicono: «Oh! Tu, mia cara stella della sera, sempre ben felice ti salutai: col cuore che mai la tradì, salutala, quando ti passa accanto, quando si libra sulla terrestre valle per diventar lassù un angelo beato!». Cfr. O. Cescatta (a cura di), *Tutti i libretti di Wagner*, cit., p. 213.
22. «Visconti evoca l'itinerario di re Ludwig

come l'eroico, disperato e solitario tentativo di affermare il *principio del piacere* contro il *principio della realtà*, di operare nell'*estetica* anziché nella *politica*, di scegliere il *bello* invece dell'*utile*; e, inevitabilmente, vede in chiave direttamente autobiografica quella vita dove l'illusione della *bellezza* produsse una mortale solitudine». Cfr. Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 68-69.

23. Nel film (scena LV) Sofia, confida ad Elisabeth che Ludwig non la chiamava con il suo vero nome, ma con quello dell'eroina wagneriana Elsa.

24. In *Morte a Venezia* Visconti aveva utilizzato un'inquadratura simile quando Alfried era seduto al piano con il coperchio rialzato che oscurava lo schermo.

25. Per questa scena, il regista si è servito, non di una cantante invitata ad essere stonata, ma di una vera e propria dilettante.

26. «Sola in giorni d'affanno ho implorato Iddio, il più profondo lamento del cuore riversai nella preghiera». Cfr. O. Cescatta (a cura di), *Tutti i libretti di Wagner*, cit., p. 232.

27. Si tratta di un'ouverture in tre tempi: Allegro non troppo, Andante e Allegro finale, in stile un po' esotico. Il riferimento al banchetto è implicito nell'opera, la quale narra di una donna, una maldestra cantante di strada, che per recarsi a un banchetto decide di abbandonare il proprio innamorato.

28. L'"Animez" è comunque in tono minore, il che contribuisce alla dimensione un po' di "tragico squallore" della scena.

29. Questa musica, della quale Wagner aveva suonato al piano alcune battute (prendendone criticamente le distanze), rappresenta, anche per il carattere frivolo della scena, la contrapposizione tra la dimensione onirica di Ludwig, che si identifica appunto con l'universo wagneriano, e la logica del mondo rappresentato dai suoi ministri, i quali, avendo una visione "materialista" della realtà, fraintendono il suo interesse per l'attrice.

30. «Si racconta un aneddoto grazioso su una cantante che si era illusa di piacere a Ludwig come donna. Egli le chiese di cantare. Erano soli su una barca. La cantante accondiscese alla preghiera del re, poi tentò qualcosa di più terrestre. Ludwig fece oscillare la barca, la donna cadde in acqua. La cantante si mise a strillare, Ludwig restò impassibile. Dovettero accorrere i servitori per toglierla d'impaccio». Cfr. *Ludwig*, a cura di G. Ferrara, Cappelli, Bologna, 1973, p. 23.

31. L'immissione del *Lohengrin*, in questo punto del film, è particolarmente ponderata. Ludwig era stato molto influenzato da quest'opera wagneriana al punto di ritenerla la sua preferita; inoltre, in un suo appunto, racconta di un sogno nel quale si sarebbe allontanato da Wagner sopra ad una navicella, proprio come accadeva all'eroe Lohengrin. Cfr. Robert W. Gutman, *Wagner*, Rusconi, Milano, p. 367.

32. Si tratta di una delle poche composizioni per sola orchestra di Wagner e la vicenda rimanda alla biografia del compositore. Egli si trovava nel 1870 a Triebschen, con la moglie Cosima e il piccolo Siegfried; in occasione del compleanno di lei (25 dicembre 1870), Wagner chiamò una piccola orchestra e la diresse nell'atrio delle scale. Tra i presenti c'era anche il giovane Nietzsche. Il titolo *Idillio di Sigfrido* fu dato prevalentemente per due ragioni: perché Wagner voleva che fosse un tributo a Cosima per la nascita del figlio Siegfried e perché nella musica comparivano diversi temi presi dal dramma musicale *Sigfrido* al quale egli stava allora lavorando.

33. Da notizie biografiche sulla vita del regista, sappiamo che i Visconti, erano soliti fare un immenso albero di Natale alto più di quattro metri, simile a quello che compare nel film.

34. Si tratta di una trascrizione per violoncello e orchestra fatta da Mannino, il quale racconta che Visconti gli chiese: «"Trascrivimi anche l'aria dal *Tannhäuser*, *Oh tu bell'astro*". "Naturalmente", dissi, "la parte del baritono vuoi che sia trascritta per violoncello..." Sorridendo mi rispose: "Certo. Oltre alla voce umana, conosci uno strumento che abbia un timbro più bello?"». Cfr. F. Mannino, *Visconti e la musica*, cit., p. 51.

35. L'opera si apre col racconto di *Tannhäuser*, nella grotta di Venere, immerso nel piacere, lontano dalla realtà. A questo proposito è importante notare che mentre nel *Tristano* il cromatismo è ascendente, qui nel *Tannhäuser* è discendente, conferendo alla musica un carattere "depressivo", fondamentalmente estraneo alla realtà. Il regista, facendo avvicinare Ludwig sulla navicella trainata da un cigno, inserisce un'ulteriore suggestione: si riferisce, infatti, all'altro eroe wagneriano, Lohengrin, che era giunto a Brabante, da Monsalvato, nella stessa maniera.

36. È nota la notizia che Ludwig, dopo la morte di Wagner, dette ordine di velare tutti i pianoforti dei suoi castelli.

37. Non è escluso che l'angelo possa rappresentare Elisabeth, ovvero l'Elisabetta che nel *Tannhäuser* aveva interceduto a favore dell'eroe per salvarlo.

38. Nel film *Morte a Venezia* il regista aveva adottato un procedimento simile per far ri-

saltare la caduta di Aschenbach, inquadrandolo, ai piedi di un pozzo, mentre rideva con il trucco sciolto sulla faccia.
39. La presenza di un albero morto al centro della scena richiama lo scenario della *Walchiria*. Cfr. L. Schifano, *I fuochi della passione*, cit., p. 341.

40. Paolo Isotta, *Il ventriloquo di Dio*, Rizzoli, Milano, 1983, p. 41.
41. Cfr. G. Servadio, *Luchino Visconti*, cit., p. 335.
42. La scena è ripresa fedelmente dal libro di Klaus Mann, *Finestra con le sbarre*, SE, Milano, 1992.

Ludwig
Aiuto regia: Albino Cocco; *assistenti alla regia*: Giorgio Ferrara, Fanny Wesseling, Luchino Gastel, Louise Vincent; *soggetto e sceneggiatura*: L. Visconti, Enrico Medioli; *fotografia* (Panavision, Technicolor, 1:2.35): Armando Nannuzzi; *operatori alla macchina*: Michele Cristiani, Giuseppe Berardini, Federico Del Zoppo; *assistenti operatore*: Daniele Nannuzzi, Gianni Maddaleni, Sergio Melaranci; *musiche*: Robert Schumann, Richard Wagner, Jacques Offenbach; *direzione musicale*: Franco Mannino, con l'orchestra stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (a solo di piano: F. Mannino); *registrazione sonora*: Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori; *scenografia*: Mario Chiari, Mario Scisci; *aiuto scenografia*: Piero Ferraioli; *arredamento*: Enzo Eusepi, Corrado Ricercato, Gianfranco De Dominicis; *costumi*: Piero Tosi; *aiuto costumi*: Gabriella Pescucci, Maria Fanetti; *trucco*: Alberto De Rossi, Goffredo Rocchetti; *parrucchiera*: Grazia De Rossi; *sarti*: Oreste Polci, Maria Grassi, Franco Celeste; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *assistenti al montaggio*: Stefano Patrizi, Lea Mazzucchi; *serie fotografiche*: Mario Tursi; *segretaria di edizione*: Renata Franceschi.
Interpreti: Helmut Berger (*Ludwig II*), Trevor Howard (*Richard Wagner*), Silvana Mangano (*Cosima von Bülow*), Romy Schneider (*Elisabetta d'Austria*), Helmut Griem (*Durckheim*), Gert Fröbe (*padre Hoffman*), Isabella Telezynska (*regina madre*), Umberto Orsini (*conte von Holstein*), John Moulder Brown (*principe Otto*), Sonia Petrova (*principessa Sofia d'Austria*), Folker Bohnet (*Joseph Kains*), Heinz Moog (*professor Gudden*), Adriana Asti (*Lila von Buliowski*), Marc Porel (*Richard Hornig*), Nora Ricci (*Ida Ferenczy*), Mark Burns (*Hans von Bülow*), Maurizio Bonuglia (*Mayer*), Bert Bloch (*Weber*), Anna Maria Hanschek (*Ludovica*), Alberto Plebani (*arcivescovo*), Günnar Warner (*Carlo Teodoro*), Clara Moustawcesky (*Hélène*), Jan Linhart (*Massimiliano*), E. Tavella (*Maria*), Rayka Yurit (*Matilde*), Gernot Mohner (*Hesselschwerd*), Karl Heinz Peters (*Washinton*), Wolfram Schaerf (*Crailsheim*), Helmut Stern (*Osterholzer*), Karl Heinz Windhorst (*dottor Müller*), Hans Elwenspoeck (*dottor Rumpler*), Berno Von Cramm (*Torring*), Clara Colosimo (*suora*).
Produzione: Ugo Santalucia per Mega Film (Bari-Roma), Cinétel (Parigi), Dieter Geissler Filmproduktion (Monaco), KG Divina Film (Monaco); *direttore di produzione*: Lucio Trentini; *produttore esecutivo*: Robert Gordon Edwards; *ispettori di produzione*: Giorgio Russo, Federico Tocci, Klaus Zeissler, Albino Morandin, Federico Storace (Ohonte Cinematografica e RAI per l'edizione critica); *origine*: Italia/Francia/Germania, 1973; *distribuzione*: Panta Cinematografica; *durata*: 237'; *prima proiezione pubblica*: Milano, 7 marzo 1973.

Le Tredici battute di Richard Wagner

Autografo del compositore

Revisione di
Franco Mannino

Lista degli strumenti e delle voci

4 Corni [Horn, Hr.]
3 Tromboni [Posaune, Pos.]
1 Basso tuba [Contrabasstuba, Btb.]

3 Flauti [Flöte, Fl.]
2 Oboi [Oboe, Hob.]
1 Corno inglese [Engl. Horn, Engl. H.]
2 Clarinetti [Klarinette, Klar.]
1 Clarinetto basso [Bass-Klarinette, Baßkl.]
3 Fagotti [Fagott, Fag.]

1 Timpano [Pauken, Pk.]
1 Arpa [Harfe, Hrfe]

Violini [Violine, Viol.]
Viole [Bratsche, Br.]
Violoncelli [Violoncello,Vcl.]
Contrabbassi [Kontrabaß, K.B.]

Tenore [Tristano, Tristan, T.]
Soprano [Isotta, Isolde, I.]
Mezzosoprano [Bragania, Brangäne, B.]

Tristano e Isotta di Richard Wagner

Atto II, scena II, dall'inizio del 6/8

23
Klar.II. in B.
in F.
Hr.
in E.
Fag.I.II.
Pos.II.III.
Btb.
Hrfe
Viol.I.
Viol.II.
Br.
T.
Vcl.
K.B.
più p
poco cresc.
morendo
dim.
selbst ge - ge - - ben, der Lie- - be nur zu le - -

33
Hob.
Klar. in B.
I. in F.
Hr.
III. IV. in E.
Fag.
Pos.
B. T.
Hrfe
Viol. II.
trem.
ppp
immer pp
Br.
Isolde (wie in sinnender Entrücktheit zu ihm aufblickend)
I.
So stür-ben wir, um un - ge-trennt, —
immer ausdrucksvoller
ohn' Er -
T.
-ben!
e - wig ei - nig oh- - ne End, —
Vcl.
immer pp
pizz.
K.B.

41
Gr. Fl.
Hob.
Klar. in B.
Engl. H.
I. II. in F.
Hr.
III. in E.
Fag.
Baßkl. in B.
Pos.
B. T.
Pk.
Hrfe
Viol.
Br.
poco cresc.
poco f
dim.
morendo
wa - chen,
na - men-los in Lieb um - fan - gen, ganz uns
ohn' Er - ban - gen,
in Lieb um - fan - gen, ganz
Vcl.
K. B.
Bog.

45
Gr. Fl.
Hob.
Klar. in B.
Engl. H.
in F. Hr. in E.
Fag.
Baßkl. in B.
Pk.
Hrfe
Viol. II.
Br.
I.
T.
Vcl.
K.B.
cresc.
più p
mf
(ohne Dämpfer)
PP dolce
morendo
pizz.
selbst ge-ge-ben, der Lie-be
uns ge-ge-ben, der Lie-be

67

Gr. Fl. I. II.
Hob.
Klar. in B.
Engl. H.
in F.
Hr.
in E.
Fag.
Baßkl. in B.
Pos.
B. T.
Pk.
Hrfe
Viol. I.
Viol. II.
Br.
B.
Ha - - bet acht!
Vcl.
K. B.
più p
dim.
morendo

69

Davide Ferrario ed Elisabetta Cavallotti sul set di *Guardami*

Mi ami?
Ovvero, il fascino invadente della borghesia

Davide Ferrario

So che molti mi considerano un fassbinderiano. Lo scopro ogni volta che si avvicina una ricorrenza del povero Rainer e mi chiedono di scrivere qualcosa. Mi domando sempre in che senso io possa essere considerato tale, poiché perfino un critico di «Segnocinema» si accorgerebbe che il mio cinema, stilisticamente e al di là di improbabili raffronti, è ben poco influenzato da quello di Fassbinder. Ma è vero che c'è una lezione fassbinderiana che mi porto dietro, iscritta con lacrime e sangue in tutti i suoi film e spesso nei miei. Una lezione molto semplice e insieme terribile: il tema fondamentale del cinema, certo della vita, è l'amore.

Il riferimento a Fassbinder è un buon punto di partenza per prendere in esame una tendenza di cui film come *L'ultimo bacio* e *Le fate ignoranti* sono la punta dell'iceberg e in certo moda la *summa* – una tendenza che si può rintracciare in pressoché tutti i film italiani "d'autore" degli ultimi anni. Sto parlando della resa dei giovani cineasti alla egemonia culturale della borghesia. E, di conseguenza, dell'imborghesimento dell'idea stessa di amore.

Vorrei subito sgombrare il campo dai personalismi e dalle invidie. Ho sempre considerato Gabriele Muccino un ottimo regista e trovo *L'ultimo bacio* un film eccellente. Ci troviamo anche associati nell'avventura "americana" di un film con la Miramax. Così come oso considerarmi amico di Ferzen Ozpetek. In generale professo un assoluto rispetto per i miei colleghi, fatte salve le differenze di idee e di gusto. Ma vorrei che, esauriti i complimenti di rito, si potesse una volta tanto parlare di *ideologia* (sì, ho pronunciato la dannata parola) al di là dei soliti discorsi sullo stato del cinema italiano. Tanto più che parliamo di film che sono "andati bene" e che quindi rivelano anche una sintonia con i gusti e lo spirito del pubblico.

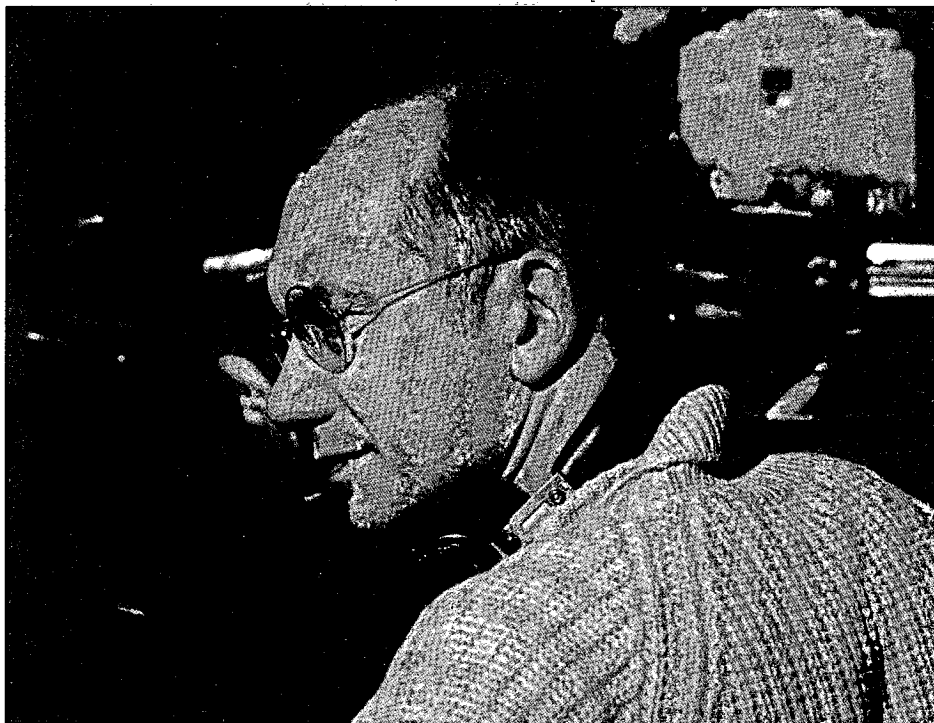
La prima osservazione che propongo è puramente sociologistica: da quant'è che non vediamo un film "d'autore" che non abbia a protagonista un/una borghese? Borghesi sono i protagonisti dei due film citati; ma anche i personaggi di Soldini e Calopresti, nonostante le loro incursioni in mondi "altri", partono sempre da una condizione e da una problematica

middle class. Perfino gli sfigati de *La lingua del santo* sono borghesi decaduti – e il sogno d'amore del personaggio di Bentivoglio è la nostalgia della più classica condizione di coppia sposata. E si potrebbe continuare (penso anche alla borghesia storicizzata de *La balia* di Bellocchio che però, proprio perché di un'altra generazione, fa un discorso più consapevole). Lo stesso Nanni Moretti si è sempre mosso all'interno di quel panorama sociale, anche se ovviamente connotato da un punto di vista politico.

Ora, non c'è niente di male a porre al centro della propria attenzione una classe sociale che – piaccia o meno – è la padrona del mondo. L'hanno fatto ossessivamente geniali maestri quali Ferreri e Buñuel – e anche altri, meno eversori della moralità perbenista. Ma, insomma, era molto chiara una linea di demarcazione tra un cinema che condivideva i valori borghesi e un altro che li criticava.

Quello che mi disturba nel cinema italiano contemporaneo è la mistificazione (spesso davvero inconsapevole) per cui si spaccia la visione del mondo della borghesia come l'unica possibile, nella tacita convinzione che i sentimenti della coppia borghese (matrimoni, crisi, adulterii, fuga e/o rientro nei ranghi) siano *universali.* Un'idea, per esempio, chiaramente adombrata nella frase di lancio de *L'ultimo bacio*: "La storia di tutte le storie d'amore". Come se l'amore fosse sempre quella cosa lì, e la famiglia la struttura "naturale" della coppia, con tutta l'autocommiserazione che la sua crisi comporta.

Spero che Muccino non si offenda se affermo in tutta sincerità che i personaggi del suo film – vecchi e giovani – mi sembrano degli smidollati con cui avrei problemi a passare una serata. Credo non si offenda perché non si può certo dire che cerchi di nasconderne la debolezza. Ma qui scatta un meccanismo nuovo e del tutto moderno. Pur intuendone la sostanziale inanità, il pubblico ci si riconosce e ci si identifica. A me è capitato di sentire uno della fila dietro che, sui titoli di coda, commentava: «Questo è un film che ti può cambiare la vita...». Ed era sincero.

Ho provato a pensare ai film che hanno cambiato la mia, di vita. *L'impero dei sensi*, per esempio. E, al di là del valore intrinseco dei due film, la cosa che mi ha colpito è accorgermi della differenza di orizzonte ideologico (e di aspettative esistenziali) dentro il quale si muovono. Uno investiga l'eversione dei sentimenti, l'altro l'omologazione. Se il cinema riflette in qualche modo la vita, la domanda diventa: *che vita riflette il cinema di oggi?* La risposta è terribilmente chiara: è la vita dei borghesi, anche di quelli che socialmente non lo sono, ma che ne hanno acquisito i modi di vita. Pasolini scriveva: «Considero la borghesia non tanto una classe sociale, quanto una vera e propria malattia [...], una malattia molto contagiosa». Il senso borghese dell'amore finisce così per prevalere anche in film che fanno della "differenza sentimentale" il loro oggetto.

Davide Ferrario sul set di *Anime fiammeggianti*

In questo senso, *Le fate ignoranti* è in qualche modo complementare a *L'ultimo bacio*. Ozpetek ci accompagna lungo la china della trasgressione omosessuale, ma il risultato è simile. La società alternativa in cui si imbatte Margherita Buy, oltre a essere probabilmente un po' troppo politicamente corretta, chiede solo di essere come l'altra. Tanto che il borghesissimo marito di lei ci si trovava perfettamente – la domenica pomeriggio, fingendo di andare alla partita, secondo il più vieto schema da amanti clandestini.

Riconosco a *Le fate ignoranti* il merito (tutt'altro che scontato) di aver sdoganato l'omosessualità nei confronti del grande pubblico. Nondimeno mi sembra che l'accettazione che ne deriva sia molto superficiale, e sempre all'interno degli schemi più tradizionali. Per banalizzare: anche gli omosessuali hanno un cuore e soffrono come gli altri. La tolleranza che il mondo intorno a Stefano Accorsi richiede e ottiene è molto simile alla condizione che Pasolini considerava peggiore di qualsiasi repressione. L'amore, *questo* amore non ha più possibilità emancipatorie, tantomeno eversive. Vive, sia tra gli etero che tra gli omo, in un limbo democraticista fatto di sentimenti corretti e perbene, da borghesia di sinistra del XXI secolo. Il cui risultato, alla fine, è – in un caso e nell'altro – una solitudine rassegnata e, sostanzialmente, la prigione dell'individualismo.

Manca del tutto, in molti film italiani di questi anni, un discorso sul *potere* all'interno della coppia e del rapporto amoroso. E qui si torna a Fassbinder, naturalmente. Il cui velocissimo oblio, temo, stia proprio in quella sua disperata e lucida ricerca dentro la natura dell'amore, così disturbante per il conformismo della coscienza contemporanea. Si può essere più o meno d'accordo con Fassbinder che – nell'amore – il prezzo della liberazione è la morte. (Io, per esempio, non lo sono). Ma non si può certo fare a meno di analizzare i sentimenti alla luce di una dialettica del *dominio*. Nei film italiani trovo invece quasi sempre un senso molto modernista di libero arbitrio (o libero mercato?) applicato alle relazioni sentimentali. Come se, nel fatto amoroso, si trattasse di una scelta e non di un *bisogno*. Così la dimensione in cui si muovono le storie d'amore di cui sto parlando è il tradizionalissimo sogno romantico borghese, quello che considera l'amore una faccenda *super partes*, slegato da ruoli sociali e da un senso storico, quello che – comunque – si afferma in quanto sentimento eterno ecc. ecc...

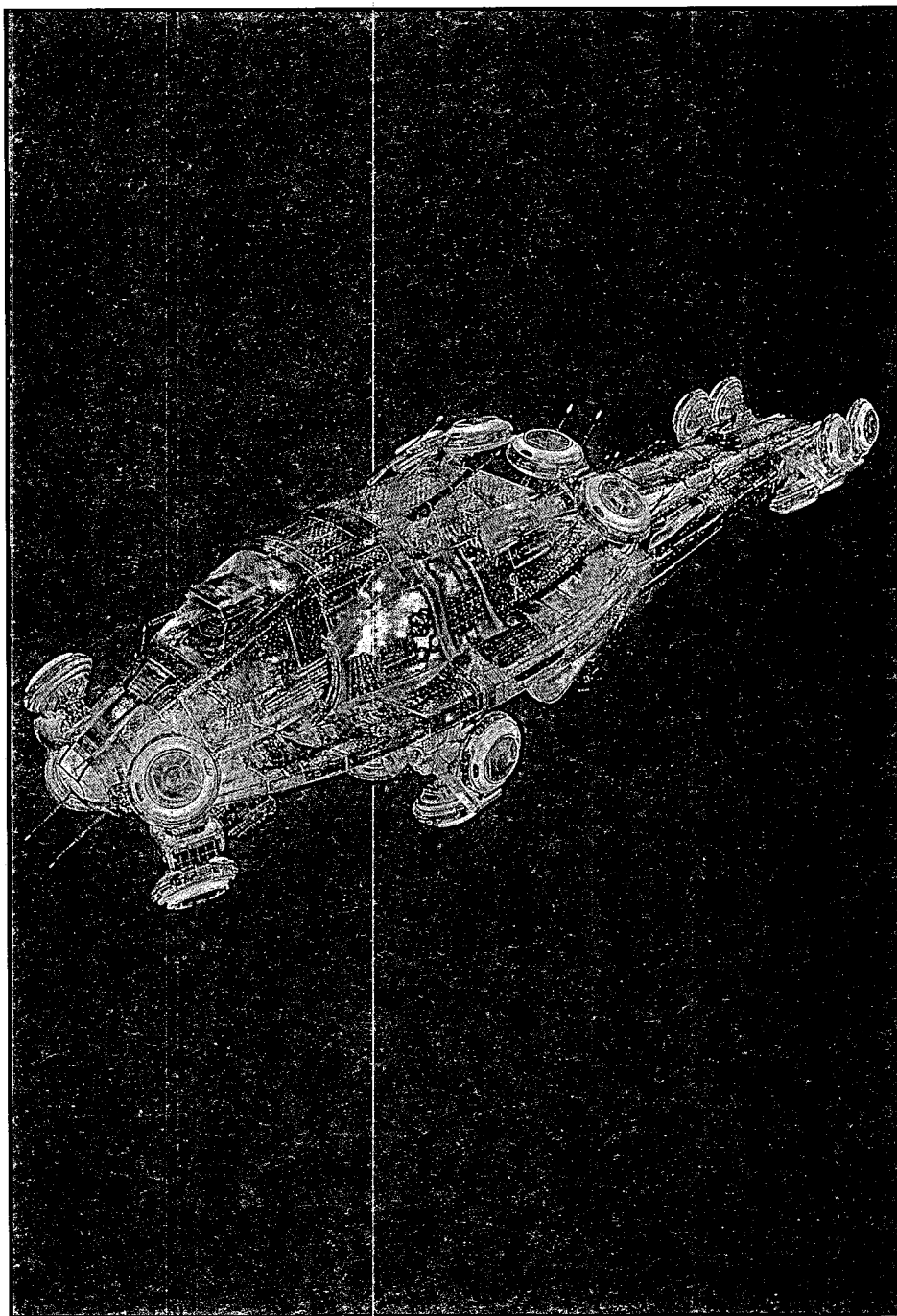
Ripeto: il grande (auto)inganno è credere che sia proprio così, magari grazie a una benvenuta liberazione intellettuale postcomunista seguita all'era dell'ideologia applicata al privato, a partire dal femminismo. No, non è così, attenti: questo modo di concepire l'amore è funzionale alla cultura borghese. Che poi quello che una volta era il popolo si sia trasformato in una massa di piccolo-borghesi non è, per noi (intellettuali, registi, artisti), una giustificazione per *dimenticarsene*, semplicemente, e per far finta di niente. E se mi chiedete, al di là delle lamentazioni, come si fa a raccontare le relazioni umane in modo non borghese – ma quanto profondamente umano! –, vi invito ad affittare la cassetta di *La ville est tranquille*, tanto per fare un esempio vicino. (E perché non *La donna lupo* di Grimaldi, con tutte le sue contraddizioni?).

È pur vero che ogni tanto mi coglie il sospetto che la vacuità e l'inconsistenza delle storie d'amore contemporanee siano *reali*: e cioè che proprio in questo modo sostanzialmente inutile si ami oggi, un po' per consolazione e un po' per non star soli. E ben al riparo da qualsiasi dramma o problema appena un po' più profondo. Ma anche in questo caso non è una buona ragione per accontentarsi e rispecchiare semplicemente l'esistente. Bisognerebbe avere il coraggio di affondare il coltello e far male (anche ridendo, naturalmente).

Invece è curioso constatare che in molto cinema italiano di oggi le cose giuste ci sono, ma sempre collocate in una prospettiva ambigua, quasi timida. C'è una sequenza di *Preferisco il rumore del mare* che trovo rivelatrice. È quando Silvio Orlando e famiglia se ne stanno sotto l'albero ad aprire i regali di Natale. I due giovanotti, quello ricco e quello povero, sorprendono gli altri comunicando loro che invece dei regali hanno fatto

delle donazioni di beneficenza. Tutti, a cominciare dal nonno capitano d'industria con villa in collina, approvano...

Mi sono sempre chiesto cosa sarebbe stata questa scena in mano a Marco Ferreri. Personalmente, sono abbagliato dal suo potenziale di critica, così feroce e radicale, nei confronti della falsa coscienza che regola il rito in questione e l'idea stessa di famiglia. Invece non sfuggo all'impressione che Calopresti (e con lui molti spettatori) a quel tipo di impostazione *politically correct* ci creda. Ne ha tutto il diritto, sia ben chiaro. Ma esprimo con fragore tutto il mio disappunto.

Concludo: non ci trovo niente di male a essere borghesi e a mostrarlo. Basta che non si elevi la *upper middle class*, con le sue incertezze e le sue crisi esistenziali a basso costo, a paradigma dell'umanità. Invece, sempre più spesso, al cinema, mi sento a disagio per la mediocrità perbenista che si respira, complice una critica trepidissima vestale dell'ovvio. Personalmente, mi viene voglia di mettere i piedi nel piatto, ruttare a tavola, dire le parolacce e rubare l'argenteria. Di dire forte e chiaro: «Borghesi, ricordatevi che non rappresentate altro che voi stessi». Così, per sentirmi ancora vivo.

The Matrix di Andy e Larry Wachowski

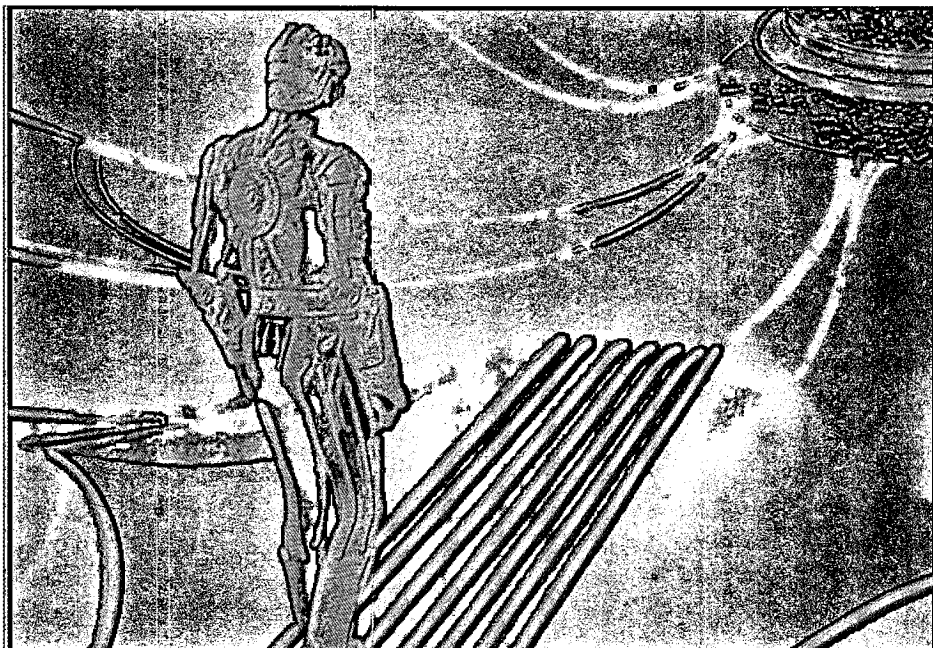
Cinema e infografica

Cosetta G. Saba

Il cinema in mutazione

È persino banale esordire con "un ritorno al futuro" e dire che il cinema ha da sempre manifestato un'identità tecnologica mutante. È un'evidenza anche per chi non pensa a un'"estetica tecnologica". Nondimeno, dalle apparizioni delle prime immagini di sintesi – si ricordi l'elicottero in 3-D in *Close Encounters of The Third Type* (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*, 1977) di Steven Spielberg o il videogame in *Tron* (1982) di Steven Lisberger – a oggi, non solo il cinema ha completamente assorbito, sul piano della narrazione e delle tecniche del racconto, l'impatto delle tecnologie informatiche ed elettroniche, ma lo ha anzi rilanciato *iuxta propria principia* sul piano delle modalità enunciative. Le nuove strategie discorsive, e le procedure narrative che il cinema ha attivato e attiva, "documentano" proprio il processo di mutazione tecnologica che lo investe. Mutazione che s'inscrive non tanto nel piano del contenuto dei mondi diegetici, quanto nei modi attraverso i quali tale contenuto trova espressione audiovisiva: la trasformazione digitale investe la *texture* filmica.

La ricezione teorica dell'evento informatico e dei suoi effetti sul cinema, invece, sembra agire sotto l'urgenza di un'argomentazione semiotica che gravita intorno alla natura artificiale dell'icona digitale o infoicona[1]. Eppure, il cinema non è ancora compiutamente digitale. È semmai il sito in cui (superata una fase *cartoonlike*) si manifestano gli effetti di una compiuta integrazione tra l'informatica e l'elettronica in modo prevalentemente fotorealistico: ed è, principalmente, il luogo in cui l'artificialità digitale "corregge" la naturalità analogica.

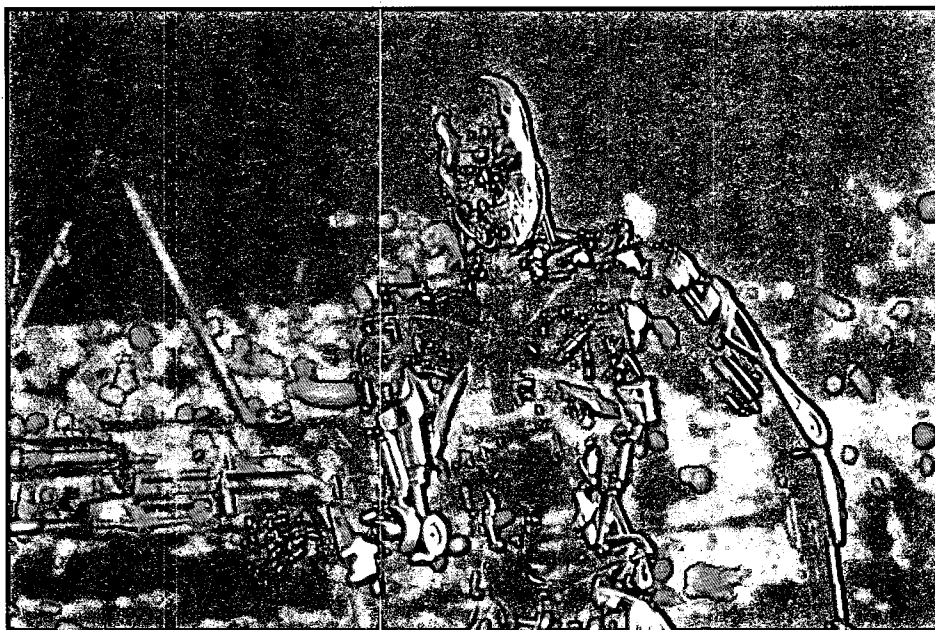
L'interfusione informatico-elettronica non è però un fatto neutro, poiché implica la definitiva perdita di specificità del medium cinematografico (concetto, quello di "specifico", già indebolito in ambito teorico da Christian Metz[2]); tuttavia tale perdita di "identità" mediatica non è che un ennesimo esercizio di mortalità, una piccola morte – *sub specie* tecnologica – del cinema (come fu quella del passaggio dal cinema silente al cinema sonoro). Si pensi a come in *Chambre 666* (*Camera 666*, 1984) di Wim

Tron di Steven Lisberger

Wenders tale mortalità potesse apparire con marche di assolutezza, ineluttabilità e, soprattutto, con tratti terminali indotti dalla trasformazione tecnologica elettronica (Alta Definizione, HD). Forse la consapevolezza delle morti ricorrenti del cinema, a ogni sua svolta tecnologica, dovrebbe condurre all'assunzione non drammatica che esso possa (e debba) essere distinto dal medium storico con cui viene di volta in volta identificato. È ciò che pensa, ad esempio, Gene Youngblood quando riprende – sia sul piano tecnico sia sul piano sociologico – la nozione di *expanded cinema*[3] e la orienta irrevocabilmente verso la prassi multimediale, osservando che «per praticare il cinema disponiamo di tre media: il film, il video, il computer», tre diversi strumenti per generare e ricevere «eventi-flusso audiovisivi». Di fatto con l'avvento dell'infografica non è più identificabile un medium "specifico", anche perché, da un lato, il sistema integrato di diversi media audiovisivi, che l'informatica gestisce, continua a funzionare attraverso di essi, trasferendo però – nei continui passaggi tra media differenti – elementi di un medium dentro un altro medium; dall'altro lato, il "metamedium" informatico marca il proprio intervento, lasciando in ciascun medium audiovisivo tracce evidenti. Nel primo caso viene meno la specificità dei supporti (pellicola o nastro magnetico) e ciò che rimane sono i "linguaggi" (cinematografico e video) messi in "collisione"[4], in uno scambio contrastato di componenti che si trasformano reciprocamente (esemplare in tal senso è *Prospero's Books* di Peter Gree-

David Warner in *Tron*

naway, 1991); nel secondo caso, invece, è l'infografica che dopo aver *mutuato* (per simulazione) il linguaggio del cinema lo restituisce *mutato* nuovamente al cinema (esemplare in tal senso è l'interferenza linguistica tra i "punti di vista" infografici nei videogiochi e i "punti di vista" nel cinema contemporaneo).

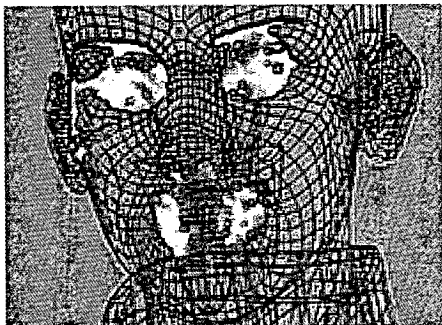
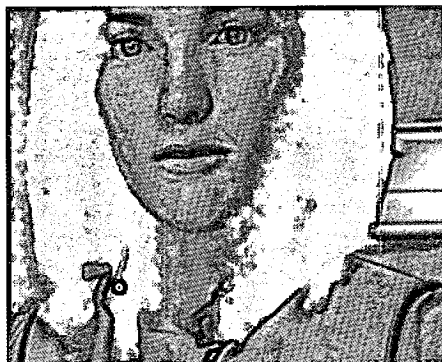
A-referenzialità è autoriflessività

La riflessione teorica centra il *focus* della propria argomentazione intorno al digitale soprattutto sulla diversità semiotica dell'icona numerica dalle icone tradizionali, tecniche e pre-tecniche (televisione, cinema, fotografia e pittura). Tale diversità, che definisce il tratto caratterizzante dell'infoicona, si fonda su di un *manque* referenziale: l'immagine numerica, in quanto generata da un linguaggio informatico, può prescindere dalla relazione con referenti esistenziali. Come sostiene Edmond Couchot, essa «non è la riproduzione ottica e analogica di un oggetto originario che avrebbe lasciato una traccia luminosa sullo schermo. Non c'è più un oggetto presente. Tra questo oggetto e l'immagine si frappone lo schermo del linguaggio informatico»[5]. L'evidenza dell'assoluta diversità del dispositivo di produzione dell'infografica rispetto al dispositivo di (ri)produzione meccanico e fotochimico del cinema viene assunta, sul piano della teoria dell'audiovisivo, come dato elaborato in chiave ontologica: un'ontologia negativa sottesa alle diverse "lezioni" del concetto di infoicona.

Terminator 2 di James Cameron

Paradossalmente è proprio l'avvento dell'infoicona a rivelare come, nonostante le dichiarazioni di intenti, nelle teorie semiotiche dell'audiovisivo continui a permanere lo statuto di dipendenza ontologica dell'immagine – fotografica, cinematografica (e video[6]) – dall'oggetto che vi appare, sia in chiave indicale (impronta o calco), sia in chiave iconica (*anălogon* del reale e rinvio referenziale al reale). Ma, forse, non è un caso che nozioni quali icona e iconismo[7] riemergano, nel corso della seconda metà degli anni '80, dalla storia delle semiotiche dopo un periodo di oblio, proprio in funzione di strumenti concettuali, abilitati in qualche modo alla definizione dell'immagine numerica. E di certo non è casuale che intorno alla definizione di infoicona si vada catalizzando "in negativo" tutto l'irrisolto teorico della categoria di iconismo in campo (audio)visivo. È proprio la definizione dello statuto di a-referenzialità dell'infoicona che fa emergere come le immagini fotografiche e cinematografiche siano pensate, in termini peirceani, non tanto come icone quanto come indici, ovvero come calchi[8], impronte del referente-oggetto *in* immagine: calchi del reale. Si tratta quindi di un unico atto teorico che definisce tanto l'infoicona quanto l'icona tecnica. Tale atto si esplicita (nelle varie e diverse metodiche di descrizione dell'anomia estrema dell'immagine numerica) nel punto stesso in cui sembrano più evidenti i concetti di segno, di a-referenzialità, di simulazione; ovvero là dove si constata la mancanza dello statuto di dipendenza ontologica dell'infoicona dal referente, si rafforza per differenza la dipendenza ontologica delle immagini tecniche dal referente.

Accade che una certa parte della semiotica dell'audiovisivo – quella che *de facto* si è trovata a dar avvio a una teoria dell'immagine numerica e che quindi viene a costituire *de jure* la cornice argomentativa entro la quale, giocoforza, deve inserirsi qualsiasi discorso sull'infografica – da un lato annunci che la Computer Graphics porta «all'estenuazione definitiva il mito dell'adesione dell'immagine tecnica al suo referente-oggetto», dall'altro, tuttavia, continui a mantenere attivo un rapporto, seppur virtuale, con il concetto di referente, sia per il tramite della stessa categoria di simulazione[9], pensata appunto come rappresentazione di un referente, sia per il tramite della nozione di autoreferenzialità dell'infoicona. In quest'ultimo caso, secondo la lezione di Gianfranco Bettetini, il rinvio referenziale ovvero «*il rinvio verso l'esterno*, tipico di ogni segno», si introflette, si rivolge cioè al modello informatico che ha generato l'immagine numerica. In questo modo «la referenzialità, appoggiandosi a un modello, si trasforma in autoreferenzialità»[10]. L'a-referenzialità dell'infoicona si trasforma così in autoreferenzialità.

Come si è detto, solo all'infoicona è riconosciuta la pertinenza d'essere un'immagine a-referenziale, mentre invece la referenzialità indicale è identificata quale tratto distintivo delle icone cinematografiche e fotografiche, caratterizzate, appunto, «da un particolare statuto tecnico, che riguarda il rapporto rappresentativo fra il referente [che nel cinema viene definito profilmico] e la sua riproduzione»[11]. Tradotto in chiave cinematografica, significa che il profilmico è compresente al dispositivo di ripresa (sistema mdp, impianto luministico ecc.) e si deposita "improntisticamente" (deposita la propria *immagine*) sulla pellicola. Risulta del tutto evidente che l'indicalità non è immediatamente coestensiva alla categoria di icona pensata come *análogon* del "reale" (rapporto analogico motivato dalla somiglianza percettiva fra l'immagine di un oggetto e l'oggetto in immagine, che manifesterebbero le stesse proprietà), ma tuttavia è da essa sottintesa.

Ora, rispetto alla questione indicale è necessario rilevare come da sempre nella storia del cinema vi siano immagini che ci mostrano realtà profilmiche mai esistite in un set nella forma in cui le vediamo; queste immagini senza set ci restituiscono a posteriori l'immagine di un profilmico che non ha altra esistenza che in immagine, e significano indipendentemente dall'esistenza di un referente profilmico localizzabile in un set. Cionostante con l'infografica accade che l'immagine numerica possa manifestarsi in chiave fotorealistica. Essa può veicolare, ad esempio, un discorso sul canone della bellezza femminile attraverso immagini di modelle che non esistono nella realtà, ma che esistono solo in un'immagine, in un'infoicona: si pensi alle immagini dei volti di *Angie*, *Joy*, *Estelle*, *Randy* ecc., ovvero alla serie di opere denominate *Artificial Beauty* (1997-1998) di Micha Klein. Sono immagini che non hanno referente esistenziale e che tuttavia non solo lo simulano, ma anche lo mettono in te-

Aki Ross in *Final Fantasy: The Spirits Within* di Hironobu Sakaguchi

sto attraverso un preciso discorso estetico. Così è anche per Aki Ross e gli altri "attori virtuali" di *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001), film creato interamente in Computer Graphics, diretto da Hironobu Sakaguchi. Ma, in fondo, un'infoicona statutariamente a-referenziale che simula in chiave fotorealistica un referente inesistente non è che un atto di semiosi: da sempre si sono potuti significare – non solo in immagine – contenuti quali unicorno, centauro ecc., da sempre si è conferito significato a fenomeni o a "esistenti" sconosciuti[12] e da sempre si è potuto fingere e mentire manipolando una circostanza. Si pensi a *Mercury Theatre of the Air* che Orson Welles presentò il 30 ottobre 1938 (versione di *The War of the Worlds* di H.G. Welles): si trattava di un programma radiofonico che simulava un programma musicale interrotto da flash informativi, secondo i canoni tipici del notiziario. Ma si pensi anche a *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis e al finto filmato della "falsa circostanza" in cui il personaggio omonimo (Tom Hanks) stringe la mano a John Kennedy, la cui visualizzazione è il prodotto della manipolazione e dell'intarsio (*chroma key* gestito in digitale) di un documentario d'epoca in bianco e nero, rielaborato in Computer Graphics. Inoltre il cinema, quando rappresenta o narra un mondo possibile in un film, "mette in testo" un mondo finzionale e questa operazione è *sempre*, sul piano del senso, indipendente dall'esistenza attuale o dalla presenza reale degli oggetti o soggetti a cui ci si riferisce:

Angie, dalla serie *Artificial Beauty* di Micha Klein

su questo piano non c'è differenza tra il mondo diegetico di *JFK* (*JFK - Un caso ancora aperto*, 1991) di Oliver Stone e quello di *Forrest Gump*. La differenza risiede nel modo in cui tali mondi diegetici vengono enunciati e nelle strategie di racconto attraverso le quali procede il discorso che li regge, secondo una precisa intenzione che li fa significare.

Ciò che dell'infografica appare come evento epistemologico non è tanto la possibilità di prescindere da ogni rapporto con un "referente esistenziale" (perché, forse, questo è un aspetto che, a ben guardare, è sempre stato proprio all'immagine, anche tecnica, pensata come testo e *a fortiori* come testo finzionale), quanto la potenza di simulazione linguistica, che attualmente si esprime in prevalenza attraverso forme realistiche e iperrealistiche. E ciò si manifesta in direzione opposta al potenziale linguistico distintivo della Computer Graphics, che è in grado

Arnold Schwarzenegger in *Terminator 2* di James Cameron

di generare immagini astratte, informali, non figurative. Infatti la generazione di un modello rende operativamente implicita la possibilità non solo di prescindere da un referente esistenziale (concreto) e di creare, quindi, uno schema sulla cui base l'immagine si sintetizza, visualizza e figurativizza nello schermo, ma soprattutto rende possibile la creazione di immagini non figurative, astratte, concettuali. Invece l'infografica, con il proprio discorso tecnologico, insiste sui realismi o, più adeguatamente, sui linguaggi fotorealistici, che essa simula e corregge iperrealisticamente o che forza a significazioni inquietanti; si pensi, ad esempio, alle opere di Aziz + Cucher.

Machine à voire

Ogni infoicona è una combinatoria di algoritmi scritti nel linguaggio "parlato" dall'elaboratore elettronico; è la traduzione e l'esecuzione di ordini espressi in un linguaggio informatico, o meglio, essa è generata da questo linguaggio, che rimane esterno all'immagine in quanto, come sostiene Couchot, «non è induttore di senso, ma di forme visive»[13]. Tuttavia, il *processing* dei dati in memoria avviene in funzione della manifestazione audiovisiva, che non solo è generata informaticamente ma anche *intenzionalmente*: è retta non solo da un'*intentio* visiva ma anche da un'*intentio* discorsiva. Ed è per questo che – nonostante il linguaggio informatico rimanga esterno all'immagine che pure produce – «una volta

generata l'immagine sullo schermo», le forme visive assumono «significato o forza espressiva agli occhi di chi guarda – l'immagine a questo punto funzionerà come qualunque altra»[14].

Nessun linguaggio informatico dà immediatamente origine a un'immagine visibile. Per rendere percettibili i dati numerici che conserva in memoria, l'elaboratore elettronico li deve transcodificare in un'immagine determinata, che si manifesta quando i valori numerici si visualizzano in punti luminosi o pixel: è nel pixel (*picture element*, punto elementare della memoria d'immagine) che hanno luogo la trasformazione e il passaggio dal numerico all'iconico (e viceversa). Constatare le potenzialità tecnoscientifiche ed espressive che l'infoicona deriva dai programmi dedicati a modelli di simulazione implica presupporre, per quanto attiene il linguaggio audiovisivo, che vi siano appunto dei software i quali consentano l'attualizzazione delle diverse procedure di simulazione del set, degli *avatars*, dei movimenti di macchina, delle focali, del montaggio, dei suoni ecc., che l'elaboratore esegue secondo precise istruzioni di programma. In tal senso, qualora si intenda elaborare un profilmico infoiconico, ovvero «rappresentare iconicamente un oggetto» o un soggetto profilmico, tale operazione continua a presentarsi ancora, detto in termini gombrichiani, come una trascrizione – «per mezzo di artifici grafici (o di altro genere)», anche audiovisivi quindi, iscritti nel software – delle «proprietà culturali» che vengono attribuite: vale a dire secondo un certo tipo di contenuto culturale ad esso corrispondente e, soprattutto, secondo una precisa strategia enunciativa. Insomma, ancora, e forse mai come ora, si vede quel che si sa, si vede «ciò che si è imparato a vedere»[15]. Ma quel che si sa non è necessariamente ciò che è localizzabile sul piano dell'esistenza referenziale.

Il linguaggio informatico sotteso ai software dedicati alla generazione di immagini e di suoni sintetici, per poterne rendere disponibili i modi di produzione, deve simulare il linguaggio primo che li produce, ovvero il linguaggio audiovisivo. E per fare ciò prevede che il software consenta di dispiegare un apparato tecnologico virtuale sia di set e di ripresa, che di montaggio o, meglio, di missaggio audiovisivo, nonché di post-produzione.

L'elaboratore elettronico è una macchina cieca che "vede" solo attraverso programmi di simulazione. Il computer è funzionalmente un "metamedium"[16]; grazie all'integrazione delle tecnologie elettronico-digitali esso è un medium «che può simulare dinamicamente le caratteristiche di ogni altro medium»; è in grado cioè di inglobare, di assimilare, di metabolizzare i "comportamenti", le strategie comunicative di tutti i media e di prenderne il posto: l'elaboratore elettronico può trasformarsi virtualmente in altri media senza essere tuttavia nessuno di essi. Non solo il computer può commutarsi in una virtuale macchina per scrivere, mac-

Richard Nixon e Tom Hanks in *Forrest Gump* di Robert Zemeckis

china da presa e banco di montaggio ecc., ma può anche trasformarsi in un universo virtuale o artificiale. Tutto ciò pertiene al *potere di simulazione* del computer, poiché «non vi è praticamente alcun fenomeno, alcun oggetto, alcuna situazione, alcun processo, alcun problema che non possa essere "recitato" o "replicato" da un programma informatico sulla base di un modello matematico»[17].

Ora, se il computer è un medium che può simulare ogni altro medium, ciò avviene non solo in quanto esso "rimpiazza le cose con le regole-delle-cose", ma proprio perché è in grado di simularne il linguaggio e può quindi *rimpiazzare i linguaggi con le regole-dei-linguaggi*. La Computer Graphics simula sul piano visivo, come vere e proprie strategie enunciative, i movimenti di macchina, le angolazioni ed inclinazioni dell'asse di ripresa (l'orientamento del punto di vista), le dimensioni delle immagini, i segni di interpunzione, il montaggio e il profilmico, ovvero il set. Ogni aspetto dell'infoicona, anche il colore e la luminosità, è funzione di un valore numerico. I processi di simulazione investono la qualità fotografica dell'immagine per il tramite della procedura denominata *rendering*, attraverso la quale l'elaboratore elettronico – eseguendo una serie di istruzioni matematiche – determina e stabilisce in che modo forme e materie reagiscono alla luce che è stata a esse attribuita.

Pensare che il tratto caratterizzante le immagini della Computer Graphics sia la cessazione della contiguità con il reale, ovvero l'assenza di un referente esterno, e che quindi il profilmico infoiconico sia simulato, implica però la presa d'atto che vi sia *anche* e *contemporaneamente* la simulazione di un punto di vista scopico ma non fisico, come sottolinea Bettetini; quindi «all'immagine senza oggetto corrisponde uno sguardo senza soggetto»[18].

Diamorfosi. Linguaggi mutanti

Ma è proprio attraverso l'interazione info-elettronica che le pratiche di simulazione infografica del linguaggio audiovisivo hanno prodotto delle contaminazioni sul linguaggio audiovisivo simulato; come sostiene Philippe Quéau, «interagire *altera*, rende altro»[19].

Se infatti con la Computer Graphics sono cambiate le categorie di forma (in senso gestaltico), spazio, tempo e punto di vista, l'interazione dell'info-elettronica con il cinema ha determinato una progressiva mutazione del linguaggio cinematografico, la quale ha investito precisamente le nozioni di forma, spazio-tempo e punto di vista e ha prodotto, quindi, la trasformazione delle sue modalità enunciative.

La forma nell'epoca della simulazione infografica si pone come punto di transito di un continuo processo di trasformazione, cioè come *diamorfosi*: si tratta di un passaggio non da una forma all'altra, ma tra (*diá*[20]) due o più forme che possono non avere relazione d'origine. Il che cinematograficamente implica l'assenza di un centro cui si connette la perdita dei bordi dell'immagine. Nozioni quali inquadratura e montaggio entrano, quindi, in mutazione. Infatti la cornice e, soprattutto, i bordi laterali dell'inquadratura perdono progressivamente il potere di sutura della discontinuità, di raccordo spazio-temporale, di inclusione-esclusione, e di reversibilità tra campo e fuori campo. Al montaggio di inquadrature si va sostituendo il missaggio di immagini: tutto ciò che al cinema, su base fotochimica e meccanica, passava attraverso le relazioni orizzontali del montaggio (ordine di successione sul piano sintagmatico), si trova ora, su base info-elettronica, "accumulato" verticalmente secondo un principio di simultaneità[21].

Diamorfosi è, dunque, il tratto linguistico caratterizzante l'immagine numerica; è metamorfosi, transito di un continuo processo trasformativo di molteplici forme che mutano d'identità nello spazio-tempo di visibilità dell'immagine; come rileva Couchot, l'immagine numerica è un significante in formazione o in "de-formazione" permanente. *The Fourth Dimension* (1988) di Zbigniew Rybczynski è un testo esemplare in tal senso; le distorsioni fotografiche di corpi e oggetti dentro l'immagine, anticipate fotograficamente da André Kertész, assumono qui una dimensione temporale non discernibile dalla visibilità della diamorfosi.

Dal concetto di diamorfosi si evince come lo spazio infografico sia coestensivo all'immagine; lo spazio *è* immagine, essendo sottoposto a modellizzazione, così come è coestensivo all'immagine il tempo che, presentando il carattere dell'immediatezza, modifica la percezione delle durate secondo i parametri dell'istantaneità, della velocità e dell'accelerazione.

La mutazione in atto coinvolge anche il cinema e si tematizza sul piano della simultaneità di più livelli temporali secondo procedure nar-

rative determinate dal tipo di mondo possibile raccontato (si pensi a *The Matrix* di Andy e Larry Wachowski, *eXistenZ* di David Cronenberg, *The Cell* di Tarsem Singh, *Nirvana* di Gabriele Salvatores, *Fight Club* di David Fincher). Si tratta di mondi diegetici in cui si produce una deriva identitaria tra reale e irreale, giacché il contatto tra il reale e l'artificiale, tra l'attuale e il virtuale lascia tracce: i limiti si fanno indecidibili, transitabili, trapassabili.

Per quanto concerne la categoria di punto di vista, l'infografica ha introdotto un nuovo ordine della visione che ratifica la possibilità – già cinematografica, ma soprattutto video – di uno sguardo automatico senza soggetto e senza oggetto o, meglio, senza distinzione tra soggetto e oggetto, poiché si tratta di uno "sguardo-immagine" (metasguardo, metaimmagine) che è interamente tanto soggetto quanto oggetto: è l'immagine stessa che guarda, si fa guardare ed è guardata da un punto di visione in cui le relazioni spazio-temporali tra soggetto e oggetto sono effetti testuali prodotti attraverso la simulazione del linguaggio (audio)visivo. Come sostiene Paolo Fabbri, riferendosi alla realtà virtuale, «la digitalità [...] è riuscita a simulare punti di vista sull'oggetto e non l'oggetto reale. Le nuove virtualità sono le virtualità dell'osservatore. Questo osservatore si impianta non nell'enunciato, ma nell'enunciazione»[22].

Le infoicone sono inedite "pro-posizioni di sguardo", simulazioni dei movimenti di un "occhio-macchina" impossibili analogicamente. L'informatica ci ha dotati di uno sguardo che vede oltre i limiti sia della percezione naturale sia della percezione "artificiale", "tecnomorfa", dell'immagine cinematografica; così che le oggettive irreali od orientate che misuravano il limite enunciativo dello stile autoriale o dell'interferenza dell'istanza enunciante si fanno sempre più indistinguibili dalle oggettive neutre o dalle soggettive. La forma dello sguardo cinematografico tende a non essere più crocevia di sguardi distinti e distinguibili in interpellazioni, soggettive, oggettive e oggettive irreali, ma è sempre più l'alterazione costante di uno sguardo automatico, insistente e pervasivo che si produce in flussi, in transiti, in un *continuum* in trasformazione.

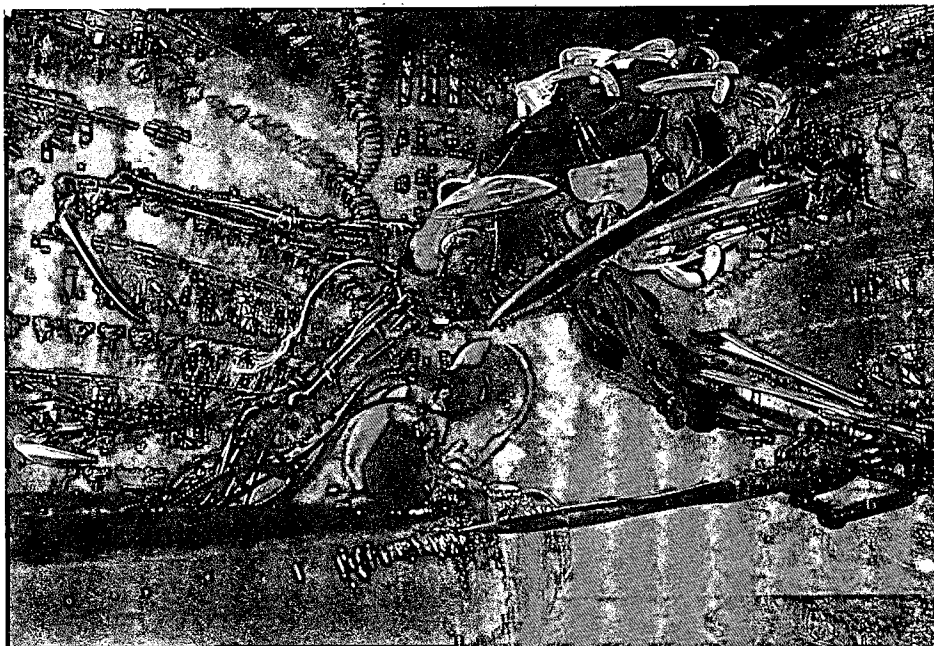
Non è tanto il manifestarsi di un'anfibologia di sguardi, che il cinema ha sempre, ancorché in diversi modi, "praticato", quanto di una diamorfosi della forma-sguardo: è come se, per un effetto *rebound*, l'esistenza in potenza, virtuale e molteplice dell'infoicona, nella memoria dell'elaboratore elettronico, sviluppasse una qualche presenza sottile, che *agisce* virtualmente anche sulla manifestazione delle immagini filmiche con cui viene in contatto, marcando il fluire stesso delle immagini. Si tratta di una forma-sguardo indecidibile, la cui complessità enunciativa implica la mutazione delle forme dello sguardo cinematografico tradizionali[23] e del *focus* percettivo, assiolgico, epistemico correlato[24], intorno al quale si ordinano le strategie discorsive del testo filmico.

The Matrix di Andy e Larry Wachowski

Immagine-morphing

Il *morphing*[25] è un modo di manifestazione della diamorfosi. È un effetto visivo che concettualmente appare quasi anticipato dal racconto *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson. Nel film di Victor Fleming (*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, 1941, remake dell'omonimo film di Rouben Mamoulian[26] del 1932), la mutazione d'identità è visualizzata per il tramite di una progressione di *make up*: il volto di Spencer Tracy-Dr. Jekyll si trasforma, diviene per metamorfosi un altro volto – quello di Mr. Hyde – attraverso la sovrapposizione di più immagini sullo stesso supporto pellicolare.

Il cinema contemporaneo ha spesso utilizzato il *morphing* per mostrare forme identitarie in divenire conferendo una nuova visibilità ai mondi possibili raccontati, secondo logiche spazio-temporali impossibili da filmare da un punto di vista analogico. Esemplare il caso di *Terminator 2: Judgment Day* (*Terminator 2 - Il giorno del giudizio*, 1991) di James Cameron, dove il corpo attoriale del T-1000 (Robert Patrick) è "elaborato" fotorealisticamente attraverso la combinatoria di *morphing* e di *motion capture* che ne fa un cyborg capace di mutare inglobando qualsiasi "forma" (oggetto o soggetto che sia), letteralmente incorporandola. Ora questo non è certo un contenuto narrativo nuovo: si pensi, ad esempio, a *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione de-*

gli ultracorpi, 1956) di Donald Siegel (tratto da un racconto di Jack Finney) e ai relativi remake, a *The Thing* (*La cosa*, 1982)[27] di John Carpenter e ad *Alien* (1979) di Ridley Scott (e ai relativi sequel). È evidente come, in modi affatto diversi, nei mondi diegetici citati, l'Altro, l'alieno, possa assimilare identità umane, corpi. Tale assimilazione nel mondo possibile di *Invasion of the Body Snatchers* viene rappresentata attraverso uteri artificiali (concetto rielaborato in *The Matrix* nella visualizzazione delle colture umane), ovvero bozzoli giganti emanati da corpi che si rigenerano in replicanti (l'Altro si sostituisce come un doppio, nel sonno, alla persona in cui si trasforma); mentre in *The Thing* e nei vari *Alien* avviene per il tramite di una "cosa aliena" che si dà a vedere in una forma organica mutante (a carattere *make up* o *animatronic*). "Cosa" che si fa principio stesso di trasformazione e che, al contempo, viene adottata come oggetto della narrazione e come generatore profilmico d'immagini.

In *Terminator 2*, invece, il corpo del T-1000 entra in mutazione divenendo un corpo-*morphing* che inscrive in se stesso il processo di trasformazione e di visualizzazione, nonché la motivazione diegetica che lo muove alla perdita e all'acquisizione della propria forma per inglobare altre forme, altre identità. Il T-1000 è replicatore di qualsiasi forma e materia giacché è in grado di riprodurle come propria forma e propria materia, ma non può riprodurre congegni meccanici o circuiti elettronici. Il cyborg mutante, inoltre, nonostante possa esplodere e "aprirsi", per ricostruirsi deve necessariamente mantenere una massa costante, pena la definitiva dissoluzione: è la tematizzazione della mutazione come rifiuto di mutare. I *morphing* si svolgono in due fasi, che si mantengono in continuità. Durante la prima fase il corpo del T-1000 si dis-fa in una materia cangiante, liquida; nella seconda fase tale materia si trasferisce verso una nuova forma in cui transitoriamente si coagula e solidifica, cancellando la forma precedente (la trasformazione della materia liquido-solida è visibile). Il corpo mutante del T-1000 investe e fa entrare in mutazione l'immagine stessa che pure lo fa esistere, proprio mentre avviene il transito *tra* le diverse forme; tale effetto di (ir)realtà conferisce veridittivamente senso all'alterità del cyborg, per così dire, dispiegandola davanti agli occhi dello spettatore, mai così implicato nel racconto di ciò che sa perché ha potuto "vedere". I *morphing* del T-1000 rivelano non solo la natura extra-umana del cyborg opponente, ma anche il paradosso temporale che investe la narrazione e che si palesa nel racconto. La trasformazione diegetica contamina il dispositivo linguistico cinematografico, che *en retour* stabilisce audiovisivamente, dentro il mondo finzionale, le proprietà alternative tra il mondo attuale e quello virtuale.

La contaminazione tra info-elettronica e cinema è qualcosa che al contempo corregge e forza in senso fotorealistico l'(ir)realtà delle imma-

Jennifer Lopez in *The Cell* di Tarsem Singh

gini, portandole verso un punto di catastrofe che quasi sempre veicola – dentro i mondi finzionali – l'irrompere automatico della morte, attuale o virtuale che sia; e ciò avviene attraverso un punto di vista che dilata e rallenta tale automatismo visualizzandone la meccanica. Si pensi, ad esempio, alla sequenza del naufragio in *Titanic* (1997) di James Cameron o al *Bullet-Time* in *The Matrix*. L'effetto d'(ir)realtà che si produce nella sequenza dell'inarrestabile affondamento del Titanic rivela la meccanica della morte incombente: la nave sospesa in verticale fa scivolar via, da prua a poppa, i passeggeri; i loro corpi urtano con violenza inaudita contro ostacoli mortali; sono corpi-*avatar*. Il racconto del naufragio è retto, sul piano enunciativo, da un metasguardo iperreale che implacabile rende visibile (e udibile), da punti di vista impossibili, le fratture, i cedimenti strutturali di quello che sino a quel punto è stato lo spazio e il tempo del mondo diegetico del Titanic; non solo rende lo spettatore testimone ma, attraverso l'aggancio dello sguardo, lo trascina verso una dimensione audiovisiva inedita della percezione cinematografica.

In *The Matrix*, nella sequenza del *Bullet-Time*, invece, la morte è, per così dire, "schivata" da Neo (Keanu Reeves); i suoi i gesti si "stirano", si distendono nello spazio e nel tempo in un flash protratto al punto da rendere visibile con lucida evidenza, attraverso una scansione dell'immagine in senso tridimensionale a 360°, il potere di morte che viene da IA. La strategia enunciativa adottata non mira tanto a «fermare il racconto per mostrare la performance», quanto a radicare il racconto su un piano inedito di visibilità: il testo, attraverso un richiamo anaforico, ci dice che Neo ha imparato a "schivare le pallottole" compiendo la sua *Bildung* cibernetica e questo produce un effetto di senso cruciale per il racconto.

Dagli "effetti speciali nel cinema" al "cinema negli effetti speciali"

L'interfusione delle tecnologie info-elettroniche toglie senso sia alle distinzioni all'interno dei *procedimenti speciali* (quelli che Metz individuava come afferenti alla manipolazione delle cinepresa e della pellicola), che alla distinzione dei *trucchi* (operata in base al processo generale di fabbricazione del film, in trucchi profilmici e in trucchi cinematografici). Non si è più di fronte alla semplice sovradeterminazione della tecnologia, ma alla coalescenza tra procedure espressive e narrative. E, paradossalmente, forse è qui che il cinema contemporaneo sconta una crisi che investe il visibile («il possibile dell'occhio» secondo Sandro Bernardi) e che si manifesta, ad esempio, nel mettere in testo la matrice tecnologica e l'immaginario "scientifico" dei mondi possibili fantascientifici (si pensi alle visualizzazioni del ciberspazio risolte sempre più spesso in chiave fotorealistica).

Urgente è quindi la ridefinizione di ciò che nel lessico cinematografico è definito *effetto speciale*, che comprende anche i trucchi info-elettronici e che non solo può presentare diversi gradi di visibilità e di spettacolarizzazione di sé, ma anche diversi gradi di in-visibilità.

Si tratta quindi di definire una nuova generazione di film-catalogo di effetti speciali; si pensi ad esempio al sequel *Mummy 2* (*La Mummia – il ritorno*, 2001) di Stephen Sommers, originato da un progetto di applicazione di innovative tecniche fotorealistiche digitali, messe a punto dalla Industrial Light & Magic, prima di qualsiasi storia e sceneggiatura: è il *visual effect* ad essere, in qualche modo, narrativizzato. Si tratta di film in cui esseri soprannaturali, cose, ambienti, eventi atmosferici sono "animati" e investiti di un ruolo attoriale e narrativo. Spesso il *visual effect* tende a essere localizzabile in quanto attiva direttamente delle vere e proprie procedure di scrittura filmica enunciativamente marcate. Esse si situano dentro configurazioni linguistico-narrative quali, ad esempio, lo "schermo secondario" (la cui figura archetipa è l'Esper di *Blade Runner* di Ridley Scott), il carrello avanti (si pensi all'incipit di *Fight Club*), la dissolvenza incrociata e la sovrimpressione (si pensi, ad esempio, al *mélange* repentino tra l'immagine finale della sequenza dell'uccisione del poliziotto e l'immagine d'avvio della sequenza successiva nella stanza di Lincoln Rhym/Denzel Washington in *The Bone Collector/Il collezionista di ossa*, 1999, diretto da Phillip Noyce). In tali siti enunciativi la contaminazione infografica lascia tracce visibili, altera le procedure linguistiche e orienta secondo modalità proprie il senso della narrazione.

Molto più spesso la spettacolarizzazione del *visual effect* funge da collegamento veridittivo tra mondi diegetici paralleli ma alternativi: senza richiamare il solito *The Matrix*, si pensi ad esempio a *What Lies Beneath* (*Le verità nascoste*, 2000) di Robert Zemeckis. Ma soprattutto

l'effetto info-elettronico può presentare un certo grado di "assenza", di invisibilità, che tuttavia orienta e talvolta determina il senso di ciò che è visibile dell'immagine.

Si tratta di ripensare la duplicità che la nozione di trucco porta con sé. Come rilevava Metz, nel trucco vi è «qualcosa che è sempre nascosto (poiché è un trucco solo fin tanto che la percezione dello spettatore è presa di sorpresa) e contemporaneamente qualcosa che si palesa sempre, poiché ciò che importa è che questa sorpresa di senso sia attribuita ai poteri del cinema»[28]. Certo il cinema è da sempre tecnologicamente votato al trucco e il trucco nei film si è sempre posto come macchinazione discorsiva più o meno dichiarata, ovvero come il palesarsi di diversi livelli di "intenzione" o di "ammissione di enunciazione". Ma ciò che si trasforma nel tempo è il regime di visibilità della macchinazione enunciativa.

Concludendo, è possibile asserire che la tecnologia digitale applicata al cinema non introduce in modo meramente addizionale nuove procedure espressive. L'innovazione che essa importa nel linguaggio del cinema è un *proprium* espressivo dell'infografica stessa, che riformula lo statuto dell'immagine (ma anche dei suoni) nella misura in cui ne rilancia una nuova dimensione investendo in modo radicale la semiosi iconica. Questo non tanto perché la Computer Graphics sia dispositivo di produzione *sintetica* di immagini "nuove", immagini originate da un calcolo matematico (da una modellizzazione), che possono «prescindere dal rapporto con un referente esistenziale», quanto perché la tecnologia digitale sposta i "mondi possibili" raccontati dal cinema su piani di audiovisione complessi, assolutamente inediti e analogicamente impossibili. Le tecnologie infografiche implementano, nei mondi possibili raccontati dal cinema, nuove modalità di trasformazione di realtà possibili in realtà finzionalmente esistenti. Il cinema contemporaneo, anche quello che non usa sistematicamente i *visual effects*, sembra portare in evidenza teorica come certe costruzioni narrative, "messe in figura" attraverso la tecnologica info-elettronica, motivino non solo l'invenzione di particolari tecniche discorsive, ma anche l'uso innovativo di strategie enunciative tradizionali mut(u)ate dal linguaggio cinematografico.

1. L'infoicona consiste in una combinatoria di algoritmi. La procedura di produzione infografica (o modellizzazione) prescinde dalla presenza di un "referente esistenziale", può prescindere cioè, in chiave cinematografica, dalla concretezza di un set, dall'oggettualità del profilmico e, tuttavia, può generare immagini di set e simulare datità profilmiche e identità di soggetti (corpi attoriali) inesistenti.

2. Cfr. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971; trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977, pp. 213-258.

3. Cfr. Gene Youngblood, *Cinema elettronico e simulacro digitale*, in Rosanna Albertini e Sandra Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, ETS, Pisa, 1988, pp. 31-41.

4. Cfr. Yvonne Spielmann, *Intermedia and Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media*, «Iris», 25, primavera 1998, pp. 61-74.

5. Cfr. Edmond Couchot, *La sintesi numerica dell'immagine. Verso un nuovo ordine del visuale*, in R. Albertini e S. Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, cit., pp. 127-132.

6. Come rileva Colombo, l'immagine video «non può essere considerata un'impronta fisica dell'oggetto rappresentato, giacché essa nasce da un processo di astrazione-costruzione molto forte e modulare, sempre uguale e costante indipendentemente dall'oggetto di rappresentazione prescelto (sono i singoli pixel a variare di intensità, non la divisione in punti e linee)». Cfr. Fausto Colombo, *Ombre sintetiche*, Liguori, Napoli, 1990, p. 41.

7. Il dibattito sull'iconismo (1964/1975) gravita intorno alla mutazione della nozione di segno e della tricotomia categoriale indice-icona-simbolo dei *Collected Papers* (1931-1958, all'epoca poco conosciuti in Europa) di Charles S. Peirce, mutazione operata da Peter Wollen (*Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1969), allo scopo di definire il segno cinematografico. Tale mutazione (che pesca nel corpus dei *Collected Papers* una delle molteplici classificazioni della tripartizione del segno rielaborate da Peirce) ha determinato tutta una serie di travisamenti nell'interpretazione della complessa semiotica peirceana (*in primis* la confusione tra iconismo, inteso come momento percettivo, e ipoicone). Rispetto al segno cinematografico ne è derivata sia una concezione indicale, sia una concezione iconica. Si è sostenuto che il segno si presenta come calco dell'oggetto in immagine o che manifesta le proprietà dell'oggetto rappresentato. Il segno è stato dunque posto in un rapporto diretto (e ingenuo) con l'oggetto messo in discorso. I travisamenti si originano, oltre che dalla complessità linguistica del cinema, da una concezione dell'iconismo legata all'immagine visiva: paradigma culturale afferente alla tradizione occidentale secondo il quale la conoscenza passa attraverso una sorta di "visione".

8. Cfr. Gianfranco Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano, 1996, p. 83.

9. Cfr. Gianfranco Bettetini, *La simulazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1991.

10. G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, cit., p. 133. Si tratta tuttavia di un concetto non univocamente recepito dalla diverse lezioni teoriche. Cfr. F. Colombo, *Ombre sintetiche*, cit., pp. 109-111.

11. G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, cit., p. 82.

12. Cfr. Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997.

13. E. Couchot, *La sintesi numerica dell'immagine. Verso un nuovo ordine visuale*, in R. Albertini e S. Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, cit., p. 130.

14 *Ibid*.

15. Cfr. Ernst. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Picutural Representation*, Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D.C., 1959; trad. it. *Arte e Illusione*, Einaudi, Torino, 1960.

16. Cfr. Alan Kay, *Computer Software*, «ScientificAmerican», vol. 251, 3, settembre 1984, p. 54.

17. René Berger, *Téléovision. Le nouveau Golem*, IDERDRIVE, Lausanne, 1991; trad. it. *Il nuovo Golem. Televisione e media tra simulacri e simulazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992, p. 94.

18. F. Colombo, *Ombre sintetiche*, cit., pp. 111-113.

19. Cfr. Philippe Quéau, *Alterazioni*, in Angela Ferraro e Gabriele Montagano (a cura di), *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali*, Costa & Nolan, Genova, 1994, pp. 82-95.

20. *Diá*: nella terminologia scientifica prefisso di composti nei quali significa "attraverso" o "per mezzo di" oppure "separazione" o "diversità" (dal greco *diá*). Cfr. E. Couchot, *Image puissance image*, «Revue d'esthétique», 7, 1984, p. 128.

21. Philippe Dubois, *La question vidéo face au cinéma: déplacements esthétiques*, in Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (a cura di), *Cinéma et dernières technologies*,

De Boek Université, Paris-Bruxelles, 1998, pp. 189-205.
22. Paolo Fabbri, *L'enunciazione: un dispositivo virtuale*, in A. Ferraro e G. Montagano (a cura di), *La scena immateriale*, cit., p. 40.
23. Ne è sintomo la proliferazione di termini che tentano di nominare le trasformazioni in atto: oggettiva assoluta videoreale o oggettiva sintetica, oggettiva iperreale, soggettiva irreale, soggettiva di oggetto, soggettiva senza soggetto (cyber-sguardo; video-soggettiva).
24. Cfr. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986; Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990.
25. È un *visual effect* la cui procedura consiste nell'elaborare immagini digitali, o nel digitalizzare (rendere numeriche) delle immagini fotografiche o cinematografiche o video, con lo scopo di realizzare un'interpolazione tra le parti d'immagine selezionate. Tale procedura permette di generare automaticamente le immagini intermediarie utili alla ricostruzione di un movimento tra due immagini fuori dalla situazione reciproca di origine, nonché da una situazione finale modellizzata.
Il programma informatico *Morf*, elaborato da Doug Smith, è stato impiegato per la prima volta in *Willow* (1988) di Ron Howard, prodotto da Metro-Goldwyn-Mayer & Lucasfilm; gli effetti speciali sono stati curati da Industrial Light & Magic.
26. Come si ricorderà, il film di Mamoulian racconta in un (finto) piano continuo, con una combinatoria di *make up* e di filtri, la trasformazione di Jekyll (Fredric March) in Hyde, che avviene al contempo in campo e fuori campo.
27. Remake, come è noto, di *The Thing (from Another World)/La cosa di un altro mondo*, 1950, di Christian Nyby (e Howard Hawks), in cui l'Altro è lasciato quasi sempre fuori-campo, ma quando si rivela non che è un corpo umano "truccato" da alieno.
28. Cfr. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1972; trad. it. *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975, p. 279.

Mirna Girardi ne *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni

Le foto riprodotte nella sezione DOCUMENTI sono apparse (senza indicazione di autore) in «Cinema», 68, 25 aprile 1939, come illustrazioni dell'articolo di Antonioni *Per un film sul fiume Po*

Antonioni "ritrattista"

Giorgio Tinazzi

Gli articoli di Michelangelo Antonioni "ritrattista" (di paesaggi o persone) che vengono presentati in questa sezione sono stati scritti tra il '38 e il '39, e sono praticamente sconosciuti al lettore italiano, non essendo stati da allora ripubblicati; è parso opportuno inserire anche *Per un film sul fiume Po*, che è invece noto, con l'intento di contestualizzarlo, e di cercare quindi possibili addentellati. L'eccezione cronologica rappresentata da *Una città di pianura* (che appare nel '47 e, vale la pena ricordarlo, ha lo stesso titolo di una raccolta di Bassani uscita nel 1940 sotto pseudonimo) è motivata dalla ripresa che si può cogliere di alcuni motivi, sia pure con stile diverso.

Serve ricordare che nel 1947 Antonioni finisce il montaggio di *Gente del Po*, girato nel 1943.

È certo che per meglio intendere questi scritti sarebbe opportuno collegarli anche all'attività di critico cinematografico del futuro regista[1], soprattutto per richiamare l'attenzione più volte da lui riproposta alle qualità "visive" dei film presi in esame. Ed è necessario, inoltre, aver presente il primo soggetto ("progetto per il cinema") scritto da Antonioni, *Terra verde*[2], che è del 1940.

Accennavo allo stile di questi scritti; anch'esso va rapportato al clima d'epoca, al quale si possono attribuire preziosità, anche compiaciute, o certe inclinazioni crepuscolari o magari suggestioni di tipo arcadico, che in seguito si riveleranno ben estranee all'autore[3]. Per questo sarebbe scarsamente produttivo cercare prefigurazioni, sia pure generiche, del cinema posteriore, anche se è difficile leggere *Per un film sul fiume Po* senza pensare a *Gente del Po* e a *Il grido*.

Emergono però, negli scritti presentati, suggestioni che non vanno perse. C'è una sorta di non camuffata nostalgia per qualcosa di "primitivo", per la «terra che dona ai suoi figli tanta parte di se stessa», per quegli «uomini della terra», per la «gente solida» di cui si parla in due occasioni; e si avverte pure in *Terra verde*, in quella «vita che scorre gioconda», in quella ragazza in mezzo al campo di grano, «fazzoletto in testa, labbra aperte a un radioso sorriso, china a spigare». L'eco arriva anche, anni dopo, a *Una città di pianura*. Si respira un po' aria di populismo d'epoca,

che si coglie anche nella facile contrapposizione tra il gruppo di amici e i personaggi non toccati dal tempo in *Uomini di notte*. C'è però anche – dichiarata – l'idea del contrasto, della lotta dell'uomo contro la natura (*Per un film sul fiume Po* e *Terra verde*). L'aspetto nostalgico verrà meno in seguito, nei film; resterà però un residuo, e diventerà un'idea "forte" di altro tipo, che esprimerà un bisogno «di riandare alle origini di se stesso, un cercare di ritrovarsi alle sue fonti più genuine e più pure»: è la «giungla come purificazione di se stessi» di *Tecnicamente dolce*.

La capacità descrittiva, che si articola in uno stile insistito e persino ridondante, si osserva nel paesaggio di *Uomini di notte*, in quello sfondo nel quale i bianchi o i neri prevalgono e sfumano; ma ancor più viene fuori nella forma ricercata con la quale, per tratti rapidi, è tracciato il profilo di una ragazza (*Ritratto*). Colpisce la marcata sottolineatura del suo sguardo, e quel particolare suo cercare un punto e non trovarlo. Come non ricordare proprio *A volte si fissa un punto...* [4], quei visi e quegli sguardi disegnati, e magari quella ragazza vestita di rosso («era la ragazza a fare quel colore, era la sua anima, la sua virtù, la sua carnalità»)?

Lo sguardo, appunto: che immagina, e ancor più che ricorda (quella strada di Ferrara «stampata a memoria»); che coglie il silenzio, e quindi, la bellezza come destino. Siamo al centro, non dichiarato, dei suggerimenti provenienti da queste descrizioni: l'ambiente. Esso è già – questa volta prefigurando in qualche modo tratti del cinema posteriore – sintomo del cambiamento: quel mondo meccanico e industrializzato che ha messo «a soqquadro l'armonia di quello antico» (*Per un film sul fiume Po*). L'aspetto del mutamento si allarga in *Una città di pianura*, perché qualcosa di radicale è intervenuto, e coinvolge l'ambiente (l'«indurimento dell'atmosfera») ma ancor più le persone (quella «ragazza sensibile» che si annoia; ancora una figura femminile) e gli strati sociali, quella «borghesia che non si rassegna», che sa solo crearsi «difese». Sullo sfondo c'è un tratto appena accennato, il *flash* di quella contessa che, a Roma, «incapace di adeguarsi al nuovo clima si è suicidata».

L'ambiente è però già, in particolare, collocazione delle persone (o dei personaggi?): è la gente padana che *sente* il Po. E a dare visività a questa affermazione Antonioni sentì il bisogno di corredare *Per un film sul fiume Po* di fotografie. Quasi a ribadire quella fisica connivenza, otto anni dopo, memore del documentario appena montato, ribadisce che «basta andare alle foci del Po o nelle valli di Comacchio per capire i legami di questa gente con l'ambiente e col clima».

È quello il paesaggio della memoria, che si è depositato; non è certo casuale che, recensendo nel 1945 *Ossessione*[5], Antonioni, pur avanzando alcune perplessità sull'ambientazione di Visconti (cui va in ogni caso attribuito «un temperamento artistico d'eccezione») riconosce comunque di aver recuperato «certe sensazioni»: «certe immagini le abbiamo ritrovate,

specie sulle rive del Po, in quel giorno festivo, campagnolo e un po' borghese, pieno di biciclette e di coni gelati, di ragazze e di giuocatori di bocce, di vino, di imprecazioni, di sole».

Il rapporto persone-sfondo è assai stretto già in questi scritti dei primi anni '40, sia che si tratti del Po che di una sperduta terra del nord; in *Terra verde* infatti si dice che «la storia di questa gente... è quella stessa del loro ambiente». I luoghi sono un dato concreto ma anche uno stimolo visivo, un gioco di spazi, di linee, di luce, di bianchi e neri; non a caso, scriveva Antonioni, nel racconto di Piovene da cui prendeva spunto il suo "soggetto per il cinema", c'era «un che di prezioso per gli occhi».

Per questo, ribadiva, occorre stare attenti, nell'accostarsi a un ambiente o a un paesaggio, alle «facili inclinazioni rettoriche», all'«accozzaglia di elementi esteriori e decorativi». Sono parole che sembrano quasi preannunciare una affermazione assai posteriore, secondo la quale «una storia può nascere anche in questo modo, osservando l'ambiente che poi sarà di contorno». «Io racconto – dirà a proposito de *L'eclisse* – delle storie che vedo attorno a me». Raccontare e vedere.

1. Cfr. Michelangelo Antonioni, *Écrits 1936/1985*, a cura di Giorgio Tinazzi, Cinecittà International, Roma, 1991.
2. Pubblicato in «Bianco e nero», 10, ottobre 1940; ora anche in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, Marsilio, Venezia, 1995.
3. La differenza riguarda anche la prosa delle note e dei racconti raccolti in *Quel bowling sul Tevere*, Einaudi, Torino, 1983.
4. Michelangelo Antonioni, *A volte si fissa un punto...*, Il girasole Edizioni, Valverde-Catania, 1992.
5. In «L'Italia libera», 12 aprile 1945.

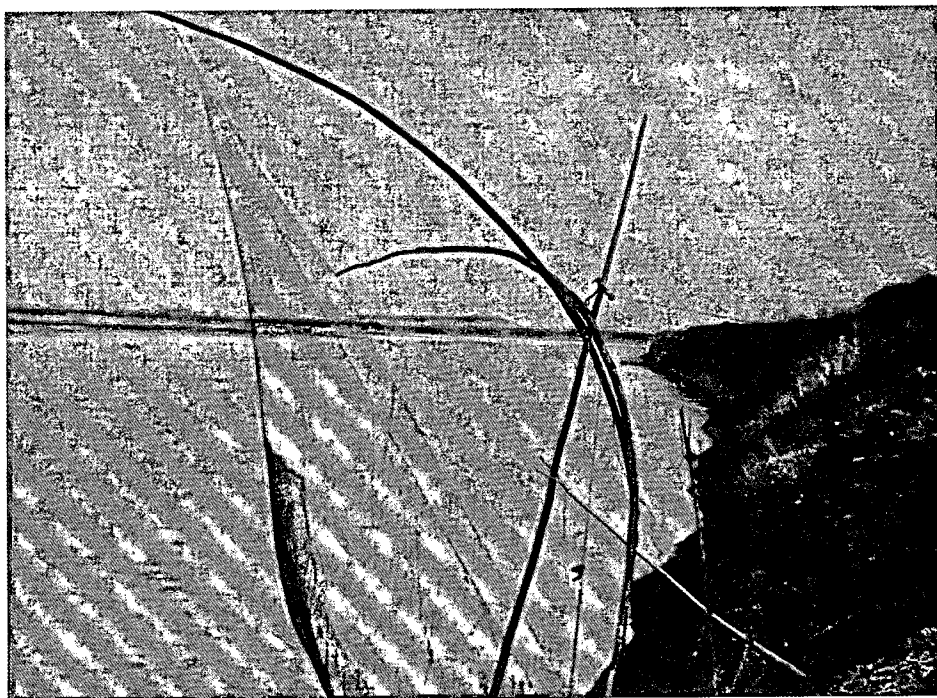
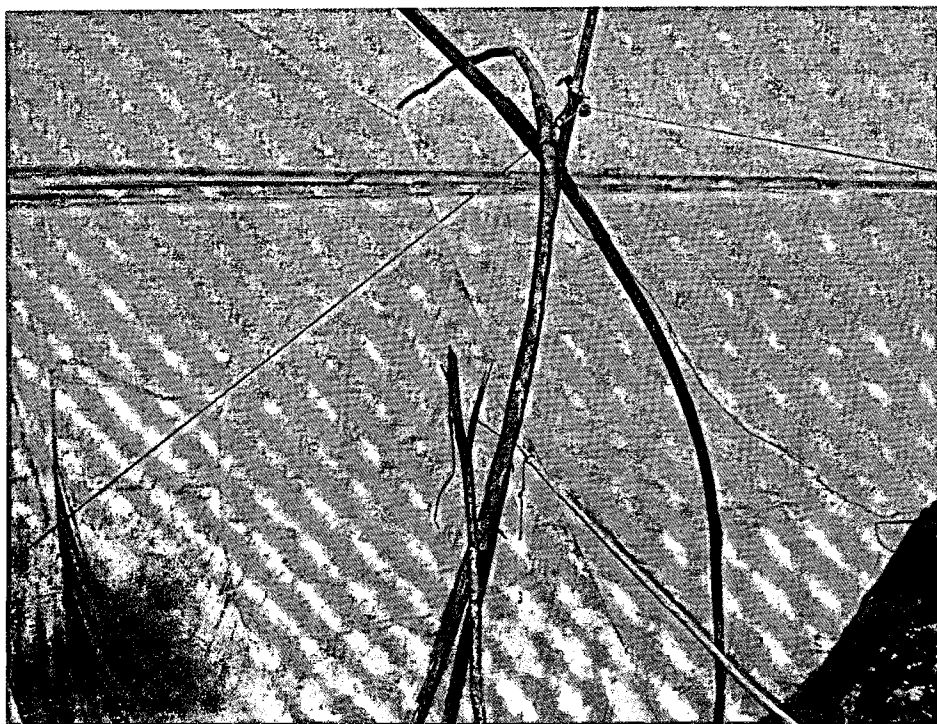
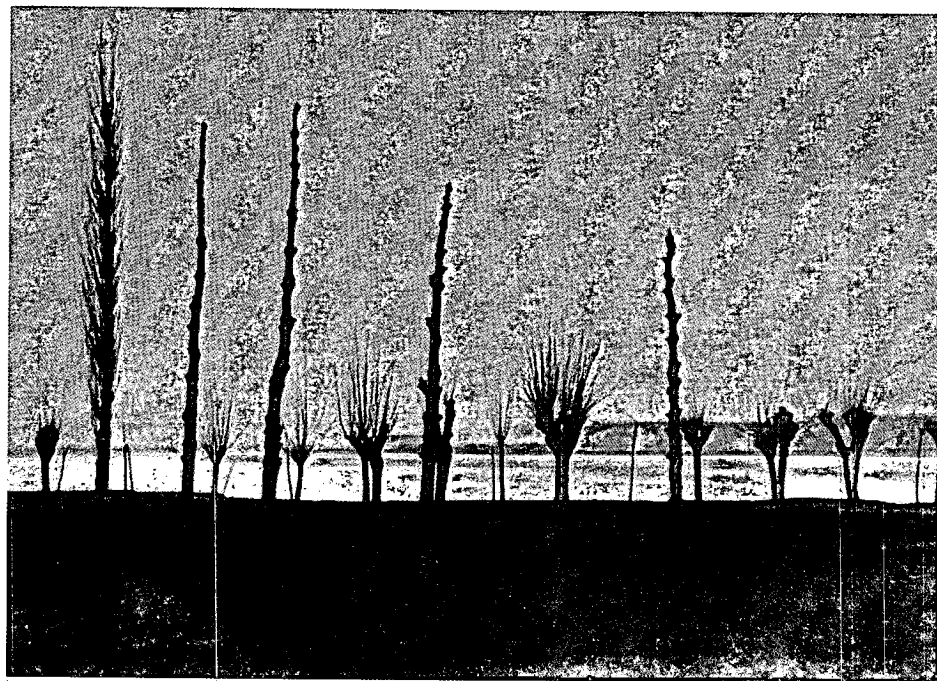
Volti e paesaggi (1938-47)

Michelangelo Antonioni

Strada a Ferrara

C'è una viuzza a Ferrara, dove non si va quasi mai. O se anche si va è di sfuggita, frettolosamente, per passaggio. Ha un nome che non le si addice e le deriva dall'arte di lavorare e istoriare i corami professata con perizia in certi suoi fondachi d'altri tempi. Oggi, scomparsi i fondachi, non riesce d'immaginarvi traffico alcuno, né odor d'affari e di contrattazioni. È una viuzza breve che si percorre in tre minuti; e son minuti persi, di quelli che non contano. Nessuna cosa ha di notevole e, schizzata com'è a pennellate crepuscolari, sembra raccolta in se stessa in intimo e pudico raccoglimento. Se anche non ci fosse, nessuno la rimpiangerebbe. Sta lì perché c'è, qualcuno avendola fatta, diritta quieta senza fremito, e il vento che vi s'ingolfa odora di muschio e si colora.

Come sia potrei dire minuziosamente: l'ho stampato a memoria. Potrei dire che la costeggia a sinistra un lungo muro spruzzato in cima di vetri rotti e verdi, evocanti fantasie di foglie finte; che grandi alberi pensosi, avviluppati d'edere e di licheni, rivelano all'interno un secolare parco in balia del tempo, inselvatichito da un groviglio d'erbacce che crescon con l'aiuto di Dio e si dissetano ai temporali; che ogni tanto, dal muro, n'esce un ciuffo che pare il ricciolo ribelle di una maga. Potrei dire che a metà questo muro s'interrompe e lascia posto a una specie di chiesetta recante in alto una minuscola cupola sormontata da una croce, ma che una chiesa non è bensì una casa, e l'abita qualcuno che non so; so che vi si gode la frescura del verde fitto, un'aura umida di selva e il concerto mattutino dei passeri che pare rechino il giorno nel vicolo su i loro trilli rapidi e luminosi. Potrei dire che più oltre il muro riprende celando un giardinetto breve ai piedi di un palazzo che fu dimora elegantissima fra le eleganti di questa aristocratica città, e che ora una magnolia vi è cresciuta a fianco e gli ha rubato un poco d'eleganza.

Tutto ricordo, coi toni e coi riflessi. Ricordo che dall'altro lato stride la stonatura del marciapiede; i ciottoli s'adatterebbero meglio; che una fila di case linde e regolari, simili a costruzioni di cartone entro cui bambole e pupazzi vivono la loro immobile vita, dal marciapiede si partono verso il cielo a cercar luce e respiro. E ricordo che le inferriate hanno l'aria vezzosa e la

Bilance per la pesca nelle acque del Po

Le rive del Po

vernice recente; che gli usci di legno chiaro luccicano di copale e le targhette d'ottone rispecchiano immagini deformate. Ricordo il rinascere anche qui del muro e lo sbocco della via in un melodrammatico quadrivio dominato dallo spigolo acuto di una casa sanguigna. A causa di quest'angolo, che s'angosciò una lontana notte all'assassinio d'un poeta, la sera, quando la luce si spegne lentamente e a una a una s'accendon le finestre rade, un leggero sgomento prende la stradina che trema, fra i rami, di sottile paura.

Di questa viuzza io so tutto. Il suo insieme trasognato e dolcissimamente tenue, la sua aria vecchiotta e riposata, perfino i pezzi di carta qua e là mischiati all'intimità di foglie secche. So che l'alba qui somiglia tanto a un tramonto, e che i giorni, nascendo così da crepuscoli, rimangono imprigionati in un alone d'ombra, tranquilli smemorati; so che è strada senza voce, tutta echi, immensi echi d'orme che richiamano dietro i vetri volti stupiti e occhi incantati di bambole, a guardare; so che vive in sottordine e il sottordine è la sua felicità. Ma anche so che la compostezza a volte le pesa: in certe giornate torride, quando arriva il sole incandescente come una colata d'oro. Allora, sotto le sciabolate, la viuzza si ribella, esplode che dovete vederla. Inscena spettacoli di una inventiva che par dovuta a mirabile regia. E io l'ho veduto, un giorno, questo furioso ridestarsi. C'era appunto il sole infuocato a perpendicolo su la via. Si infiltrarono i raggi tra il fogliame, cascarono su i vetri rotti, si tagliuzzarono tutti e s'abbatterono su i ciottoli rimbalzando nel muro, negli uscioli. Né qui si fermarono, ché anzi, seguendo il ritmo delle fronde eccitate da carezze di vento, si dondolarono come sospesi a mezz'aria, in un'amaca, e il vicolo fu tutto un mare di favola a onde gialle e ametista, incredibilmente gioioso.

E la conosco anche quando piove questa bizzarra stradina. So gli agili rivoletti fra i sassi appuntiti, di dove spuntano, intrisi d'acqua, esilissimi fili di un'erba elegantuccia; so, nel silenzio disabitato, il friggere della pioggia sul marciapiede e il brontolio delle goccie su le foglie. E so che finito il delirio d'acqua o di sole tutto ritorna sommesso e pentito, inerte in una inerzia senza attesa.

Nulla ignoro perché mi piaci, straduzza sconsolata. Dimenticata nella tua lontananza, misconosciuta nel tuo bel volto ombrato, cara solo agli amanti in cerca d'atmosfera. Ci vengo spesso, da te, a bighellonare. Perché nel tuo clima si sterrano i pensieri e mettono ali fatate. La tua vita è un sonnecchiare d'autunno che il volgere delle stagioni non turba, non muta. Tu non hai sogni, viuzza rassegnata, li credi. Non hai aspirazioni e quelle nostre dissolvi in una obliosa pace. Spendi la tua esistenza goccia a goccia e conservi per te, e per te sola, il segreto della tua pacatezza e del tuo stile. Non scuoterti, taciturna viuzza. La tua religione è il silenzio, ch'è anche la tua bellezza. E la bellezza il tuo destino.

«Corriere padano», 8 dicembre 1938

Ritratto

27 novembre. Ne parlavano tutti e io non la conoscevo. Quando entrando l'ho vista è arrossita d'un pudore paesano. Non ho capito perché tutti ne parlassero.

Quando m'ha guardato, poco dopo, m'è parso di scorgerle tra le ciglia una curiosità già delusa; mi sentii goffo, e solo. Lei si mise a discorrere con qualcuno e fece come se non ci fossi. Chiacchierava con eleganza di cose attuali abbandonandosi ogni tanto, non troppo seriamente, a piccoli scatti bizzosi; dannava sugli argomenti con agilità vivace, le frasi erano onde frangiate che lambivano i temi come placida scogliera, e la voce recava qualche cosa di molto lontano che passasse di lì per caso. E anche qualcosa di molto giovane, giovane in quanto vivo. Pensavo a un albeggiare di estate ancora opaco ma già con la promessa d'un giorno compatto e col luccichio della rugiada sui fili d'erba eretti, appuntiti come tanti steli. E pungeva, e scintillava. Uscivano le parole con furia allegra e ognuna aveva il marchio d'una personalità immatura ma stigmatizzata, schizzata come un disegno a carboncino.

Non le dissi, credo, nulla di interessante, mi sorrideva e forse mi compativa. Ma probabilmente non si curava nemmeno di compatirmi.

Quando ci lasciammo desiderai una cosa: che mi parlasse, mi parlasse.

13 dicembre. Gli occhi. Di lei sono la cosa più bizzarra. La prima luce dev'esser loro giunta da una finestra spalancata contro il cielo. Oltre al colore ne han raccolta l'inafferrabilità. Quando li vuoi ti sfuggono, quando li fuggi t'afferrano per rifuggire a lor volta con finto pentimento. Non si soffermano su alcuna cosa, fissano assorti lontananze segrete.

Quando si posa, lo sguardo rimbalza e rientra. È lo sguardo di chi non ha nulla da osservare e rimane inattivo in una inerzia vigilante e sospesa. Tutto dentro. Così quando t'arriva è tanto intimo soffice e leggero che scivola, ti carezza; e pare sia la carezza di un'anima. È sguardo di chi cerca un punto, un minuscolo punto ma solido ma sicuro, su cui finire il volo e non lo trova; perché non sa in quale terra in quale mare del mondo s'elevi, financo se esista e come sia. E teme intanto gli altri appoggi della modesta realtà che lo circonda, teme di saziarsene, e non vuole. Sguardo di chi è geloso delle proprie ambizioni, dei propri desideri, dei propri istinti, teme che il vento possa portarseli e sta racchiuso in una sorta d'eburnea torre fatta di pudore e d'egoismo, di presunzione e di illusione, d'intelligenza e di bellezza. In questo senso è sguardo ipocrita. Ora so perché tutti ne parlano.

Ieri mi fissò un attimo, seria. Desiderai, dopo, una cosa sola: che mi guardasse, mi guardasse.

19 dicembre. Dev'essere di antica austera schiatta. Ne porta il segno inconfondibile in ogni manifestazione del corpo e dello spirito. Quando incede o danza o s'agita, s'agita danza incede con lei una nobiltà patriarcale connaturata, nobiltà di lustri gloriosi, di generazioni blasonate, di saloni affondati in penombre rotte da luci verdi su armature d'acciaio e su trofei, di preghiere davanti al pane, di soggezione filiale, d'obbedienza cieca. E tuttavia questo apparato avito, che impone a tutta la sua esistenza un'orchestrazione precisa e contrappuntata come a un concerto, per quanto spontaneo possa apparire, le dà il tono di una teatralità preordinata orientata verso la conquista d'un portamento splendido e irraggiungibile. E c'è nella sua femminilità un po' asciutta una riservatezza voluta e controllata per il terrore d'apparir sensuale o volgare, o semplicemente di apparir troppo donna. Ne risentono pure i suoi discorsi che hanno lo stile dell'intelligenza e sono indirizzati di proposito verso aristocratiche sfere e punti di vista originali, difficili; difficili anche per lei che deve trovarsi talvolta imbrigliata in asserzioni imbarazzanti pel loro stesso conformismo che vuole apparire istintivo. In ciò sta la sua falsità. Che tuttavia a volte la distrae, e allora l'accentua e insiste a mentire per svago raccogliendone divertita gli effetti.

Oggi, così sconosciuta, mi sedeva accanto a guardare un quadro. E mi piaceva immaginarmi i suoi pensieri estetici del momento; ma con mio stupore mi confessò che non s'intendeva di arti figurative, e non c'era punta di rammarico in lei, quasi se ne compiacesse. Chi sa perché questo fatto mi rese tanto lieto. La sentii fanciulla, in un prato. Mi parve che a stringerla dovesse avere la morbidezza delle corolle, a guardarla la tenerezza dei mattini. Mentre mi diceva che non dovevo considerare la confidenza come una lacuna, in lei ch'era donna, le sue parole scorrevano, mi parve, timidamente, come acque nascoste, chete.

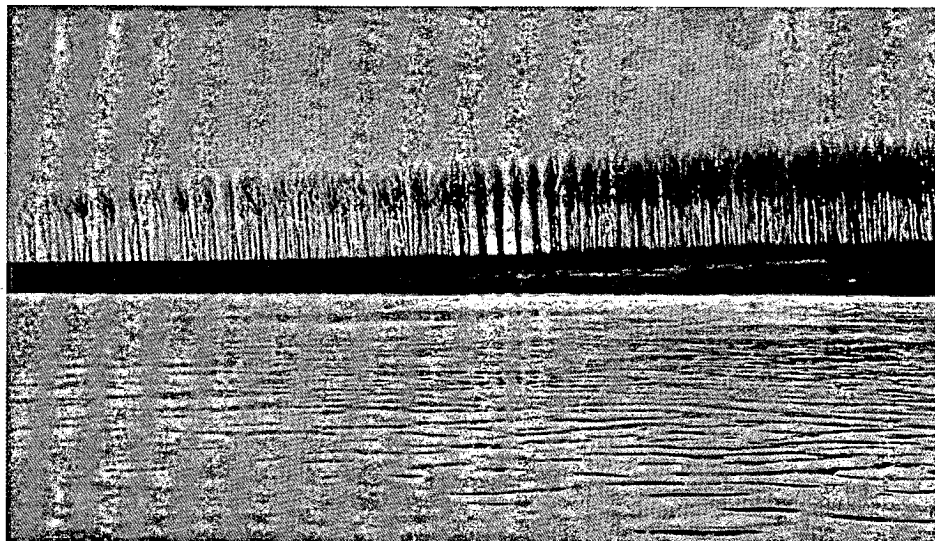
Veramente era così limpida che non sapevo più perché tutti ne parlassero. Solo una cosa mi importava ormai: che m'amasse, m'amasse.

«Corriere padano», 18 dicembre 1938

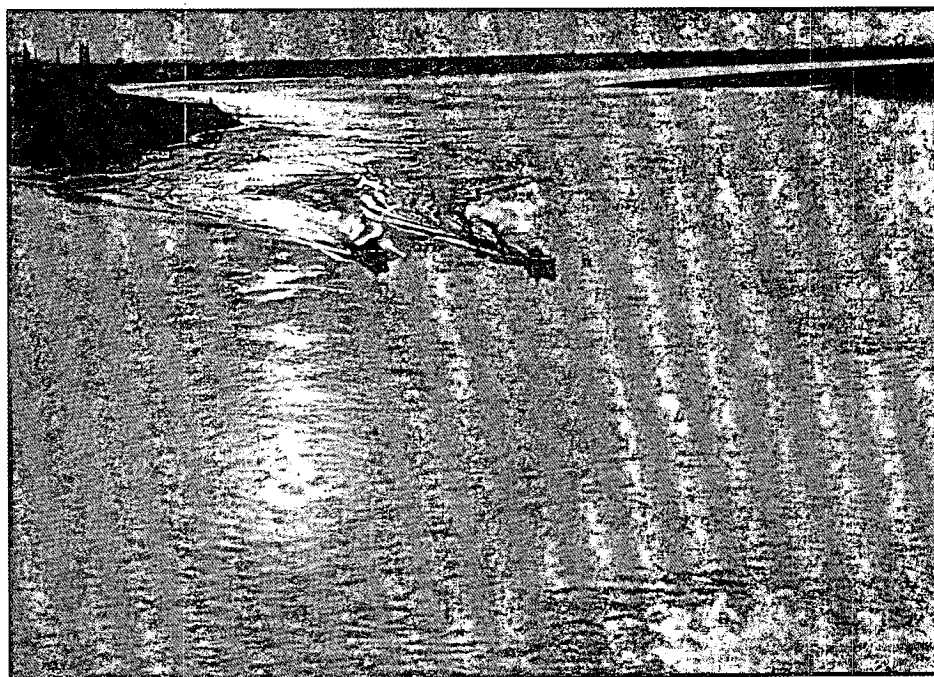
Uomini di notte

Imbruniva quando attaccammo la Gardesana, era notte fonda quando c'investì la nebbia. C'investì di colpo: la vedemmo avanzare di lontano, in fondo a un rettifilo, come un'enorme massa di ovatta pregna di luce, quasi che non i nostri fari gliela donassero ma già la recasse intensa nel suo volume evanescente e biancastro. Mi parve, nell'entrarci, che ne avremmo ricevuto un senso di tepore; ci toccò invece rabbrividire e rammucchiarci sotto la coperta. Non si vedeva più in là del cofano, sulla cui punta un esile corpo di donna proteso era la nostra polena che per prima si tuffava nell'ignoto, spavaldamente... Ma noi ci sentivamo perduti, stranamente perduti nel buio e nella nebbia, senza il conforto delle cose e la consolazione delle luci. Non ci veniva dal mondo nessuna protezione, ed era come se la nostra intimità, impoveritasi a un tratto, più non bastasse a impedire che, così isolati, ci sentissimo anche un po' smarriti.

La nebbia insisteva tenacemente e ci forzava a un andare lentissimi e guardinghi. Si avvertiva l'agguato a ogni metro, si sentivano, come vivi, sconosciuti pericoli disseminati lungo la strada che non si vedeva. E questa sospensione finì per disperdere ogni sintomo di sonno che il ronzar monotono del motore ci aveva da qualche tempo suscitato; così presi a guardar fuori. Ridotti al minimo i fari, per non crearci innanzi quella aureola di riflessi che dà la luce violenta sulla nebbia, a poco a poco l'occhio prese dimestichezza con l'oscurità, s'assuefece alla bruma, scoprì il bordo del fosso, un albero, un paracarro e infine, con gran sollievo, un'ombra: un'ombra cupa d'uomo che avanzava spettrale a lato della strada. In breve ci fu accanto, e così atticciata e rude mi si rivelò che ne fui stupito, come se per un'ombra questa fosse una imperdonabile stonatura. Tuttavia ben presto l'avrei scordata se un'altra e un'altra e un'altra ancora, a breve distanza, non l'avessero seguita. Poi venne un gruppo di quattro o cinque; stavano vicine, per via del freddo, eppur staccate, ognuna intenta al proprio segreto. Sfilavano adagio in traballante corteo, tutte ammantellate; ed era triste veder quelle mantelle sventolare in fila nel buio, triste d'una tristezza funebre e profonda che m'ispirò gran pena. Poveri esseri costretti a vagare in quell'ora tarda, per lunghe strade, sospinti da chi sa quali doveri o necessità, senza sollievo, senza tregua alcuna; certo essi avevano case e donne e bambini che li attendevano sgomenti, l'orecchio teso ai passi, nel silenzio, l'occhio fissato nella tenebra; certo oscuri drammi serravano i loro cuori, ore afflitte pesavano sulle loro anime, ed essi andavano taciturni scivolando nella notte, quasi il tacere fosse un'implorazione, il camminare una penitenza. Così scuri, così tristi, così uguali, passavano in riva al fosso e non si voltavano neppure a guardarci.

Intanto gli amici avevano preso a cantare. Erano cori da nottambuli e stornelli allegri. Gli amici manifestavano volentieri, nell'auto, il loro benessere, e anzi, sapendosi non veduti, s'abbandonavano a virtuosismi vo-

La riva del Po

cali rompendo poi ogni volta in risi lunghi e stonati, senza senso. Tenevano però un tono sommesso, ognuno sentendo vagamente che a forzarlo certa dolcezza affiorante lor malgrado sarebbe andata sciupata. Non era, in realtà, molto gradevole il concerto, e a lungo andare mi si rivelò anche falso, inesatto, eco d'una tranquillità effimera, d'una euforia voluta, tanto più fastidiosa in quanto una infelicità piena irreparabile ci passava accanto. Infine il cantare mi suonò insulto e mi sentii a disagio. Pregai gli amici di smettere, adducendo un malessere. I gentili amici proseguirono, noncuranti; fin che giungemmo all'abitato. Vi sbattemmo quasi contro: c'era una chiesa e vicino un casermone basso rotto al centro da un'arcata, in fondo alla quale s'apriva una porta scarsamente illuminata. Da quella porta uscivano degli uomini ammantellati, scuri. Noi entrammo a riscaldarci. Nello stanzone sordido e affumicato notai subito innumerevoli figure di paesani seduti ai tavoli, intenti a giuochi di carte, davanti a caraffe di vino rosso, di vino biondo. Mi ricordai allora che era giorno di festa e quasi mi vergognai della mia tetraggine di poco prima.

Uno ce n'era poco lontano che teneva il feltro in testa poggiato sulla nuca e ci sorrideva d'un sorriso lento e piano. Aveva un'aria solida tenace vigorosa e con la mano dura e callosa serrava il bicchiere neanche volesse frantumarlo. Un blocco d'uomo, fatto di zolle. Pensai alla terra, che dona ai suoi figli tanta parte di se stessa. Ed era veramente come un frammento di quella terra che tutti i giorni egli arava ore e ore, instancabilmente; un frammento cotto dal sole; un po' come noi che venivamo dalle nevi, ma d'un altro grado e tono di cottura, più duraturi: era macchiato, abbruciato, e beveva beveva... A ogni sorsata gli passava sul volto un velo di soddisfa-

Giorno e notte sul Po

zione: era contento l'uomo, d'essere lì, di avere i soldi per pagarsi quel vino; era contento che la settimana si chiudesse sempre con quella serata, con quella bevuta, con quell'ozio guadagnato, che non dà rimorsi; era contento insomma d'essere al mondo, cioè all'osteria, tra compagni come lui sereni e soddisfatti, con i quali più tardi sarebbe tornato, un poco brillo, un poco insonnolito, a casa, in un paese senz'altre strade che un lungo corridoio con la fontana a mezzo.

E allora mi venne in mente il canto degli amici. Mi vennero in mente i miei giorni recenti. Oh, la nostra povera felicità! Ebbi improvviso il senso che fossimo tutte ombre: i morti e i vivi; i felici e gl'infelici; gli uomini che erano passati, quelli che bevevano e quelli che avrebbero bevuto. Tutti fantasmi, nella nebbia; e così anche noi, che con il nostro congegno ci eravamo sentiti qualche ora prima ebbri d'una ebbrezza turchina venutaci dal lago o dal vento e adesso stavamo avviliti a guardare altri uomini che bevevano, nel fumo, invidiando loro l'impagabile privilegio di essere uomini della terra. Perché veramente non sapevo più se in noi, in noi che tornavamo dal fasto dei scintillanti alberghi con un bagaglio di svaghi colorati, fosse la verità, o in loro, che uscivano dalla notte soltanto ricchi di fatica; se nella nostra esistenza bollata dal marchio della insoddisfazione tormentata dalla coscienza d'un impossibile compimento, o nella loro, dove pensieri istinti e desideri si confondono tutti in una rozza angustia che facilmente si placa.

Mi sembrò a un certo punto che per quegli uomini quaranta o cinquant'anni fossero passati invano. L'Eterno avrebbe potuto, tanto tempo fa, fissarli in quella positura, davanti ai tavoli di legno nero, con il bicchiere alle labbra. Essi avrebbero accettato quella vita, che non oblio sarebbe stata, perché mai avevano saputo, ma dolcissimo sonno in cui folate di sogni sarebbero passate a quando a quando, come nei lunghi riposi, in mezzo al fieno, l'estate quando il giorno è gonfio. E li avremmo svegliati noi, stasera, con un colpetto sulla spalla, per buttar loro in faccia l'affronto della nostra presenza perché ci avrebbe fatto invidia, troppa invidia quella beata e perfetta immobilità. Ma forse anche allora avrebbero appena schiuso le ciglia per lasciar scorrere su di noi lo sguardo placido e imbambolato, e avrebbero sorriso col loro aprirsi lento delle labbra. E noi, chi sa, avremmo urlato, con tutta l'anima, li avremmo scossi battuti torturati, ed essi ancora ci avrebbero offerto un bicchiere traboccante, di vino rosso, di vino biondo... Come adesso.

Quando uscimmo, la nostra macchina ci attendeva, divenuta, per la nebbia, opaca; e la fioca luce d'un fanale l'avvolgeva tranquilla. Accanto, un uomo intabarrato stava a osservarla immobile con un fuscello in mano. Sembrava un bambino. Chi sa da quanto era là. Un minuto? Cinquant'anni?

«Corriere padano», 12 febbraio 1939

Per un film sul fiume Po

Non è affermazione patetica dire che le genti padane sono innamorate del Po. Effettivamente un alone di simpatia, potremmo dire d'amore, circonda questo fiume che, in un certo senso, è come il despota della sua vallata. La gente padana *sente* il Po. In che cosa si concreti questo *sentire* non sappiamo; sappiamo che sta diffuso nell'aria e che vien subíto come sottile malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi corsi d'acqua. Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume. La vita vi acquista particolari modi e particolari orientamenti; sorge una nuova economia circoscritta, ché dal fiume tutti traggono ogni possibile profitto; i ragazzi lo eleggono a giuoco preferito e proibito. Si stabilisce, in altre parole, un'intimità tutta speciale alimentata da diversi fattori, tra i quali la comunanza dei problemi e la stessa lotta delle popolazioni contro le acque che quasi ogni anno, sul cominciare dell'estate o dell'autunno, si accaniscono in alluvioni talvolta violentissime e sempre tragicamente superbe.

Ecco dunque un motivo fondamentale del nostro ipotetico film: la piena. Fondamentale per due ragioni: per lo spettacolo in sé e perché ci rivela la sostanza di cui è fatto quell'amore cui accennavamo poc'anzi. È singolare questo attaccamento, questa fedeltà che resiste ai collaudi delle piene. Perché se queste, oggi, lasciano gli abitanti discretamente tranquilli, per la saldezza degli argini nuovi e dei ripari facilmente apprestabili, non è a dire che un tempo passassero senza lasciar traccia profonda. Non di rado portavan seco vittime umane, provocando in ogni caso visioni penose di campagne e borghi impaludati, di cumuli di masserizie sulle strade, di acque al livello delle finestre, di ciuffi e canne e alberi divelti affioranti dai gorghi orlati di bava. Ma i figli del Po, malgrado tutto, dal Po non hanno saputo staccarsi. Hanno lottato, sofferto, ancora lottano e soffrono, ma possono evidentemente far rientrare la sofferenza nell'ordine naturale delle cose, rubandole anzi un incentivo alla lotta.

Altro punto interessante e significativo è dato da un particolare riflesso della civiltà sulle stesse genti del fiume. Il quale aveva, in altri tempi, aspetto ben più romantico e pacato. Vegetazione arruffata, capanne di pescatori, molini natanti (ancor oggi ne è rimasto qualche esemplare), traghetti rudimentali, ponti di barche: il tutto sommerso in un'aura smemorata ed estatica, in un senso di forza irresistibile che sembrava evaporare dalla gran massa d'acqua e avvilire ogni cosa. La popolazione – gente solida, dai gesti lenti e pesanti – conosceva i lunghi riposi sulle rive e i vagabondaggi per i boschi che le rivestono, gli specchi pescosi e i piccoli seni nascosti sotto i salici chini a lambire le acque, e lasciava che

Barche e vapori alla riva di Pontelagoscuro

in questa lentezza scorresse la propria esistenza, tuttavia occupata nei trasporti di merci e di persone, nei molini e, sopra tutto, nella pesca.

Ma nemmeno per le cose gli anni passano invano. Venne anche per il Po il tempo del risveglio. E allora furono ponti in ferro su cui lunghi treni sferragliano giorno e notte, furono edifici a sei piani chiazzati di enormi finestre vomitanti polvere e rumore, furono battelli a vapore, darsene, stabilimenti, ciminiere fumose, perfino altri canali dagli argini in cemento; fu insomma tutto un mondo moderno, meccanico, industrializzato che venne a mettere a soqquadro l'armonia di quello antico.

Eppure, in mezzo a questo sciuparsi del loro mondo, le popolazioni non hanno sentito rimpianti. Lo avrebbero voluto, forse, ché la loro natura scontrosa e contemplativa non si adattava ancora al nuovo stato di cose, ma non ci son riuscite. La evoluzione, a un certo punto, non soltanto non le disturbava ma in certo modo le accontentava. Cominciavano a considerare il fiume nel suo valore funzionale; sentivano che si era valorizzato e ne erano orgogliose; capivano ch'era diventato prezioso e la loro ambizione era soddisfatta.

Tutto ciò può sembrare, ma non è, letteratura. È, o vuol essere, cinematografo; resta a vedere come può tradursi in atto.

Prima di tutto s'impone una domanda: documentario o film a soggetto?

La prima forma è senza dubbio allettante. Materiale ricco, suggestivo, che va dai larghissimi tratti di fiume, vasti come laghi e talvolta interrotti

da isolotti, alle stretture dove il Po, scortato com'è da selvagge piante, assume aspetti di paesaggio africano; dalle casupole malandate addossate agli argini, con l'eterna pozzanghera nel cortiletto davanti all'uscio, alle villette novecento con lo *chalet* a fior d'acqua, che si anima certe sere di lievi musiche sincopate; dagli argini a picco alle graziose spiagge pretenziosamente mondane; dai molini natanti alle imponenti fabbriche; dalle barche ai motoscafi, agl'idroscivolanti della Pavia-Venezia; e via dicendo.

Materiale abbondante ma pericoloso, perché si presta a facili inclinazioni rettoriche. Per cui, se ci alletta il ricordo di un magnifico documentario americano sul Mississipì: *The River*[1], ci lascia perplessi la trita formula del «com'era e com'è», del «prima e dopo la cura». Né ci tranquillizzerebbe l'intrusione di un esile filo narrativo. Diffidiamo degli ibridismi in genere, e di quelli dello schermo in particolare, dove non sarà mai troppo celebrata la forma che detta indirizzi precisi e non consente incertezze. O da una parte o dall'altra: l'essenziale è sapere esattamente quello che si vuole. Abbastanza recente è l'esempio offertoci da Flaherty, che pure è autore degno della massima stima. Nella sua *Danza degli elefanti*[2], infatti, a causa del dissidio fra documento e racconto, il motivo lirico del lavoro, quella specie di religione panica della giungla, trova la sua più genuina espressione nelle speranze documentarie, dov'è solo il tormento della scoperta poetica, altrove disturbata dalla narrazione.

Dovremo dunque accogliere l'idea di un film a soggetto? Detto tra noi, abbiamo molta simpatia per questo *documento* senza etichetta, ma non bisogna precipitare. Anche qui, naturalmente, non mancano gli ostacoli, primo fra tutti quello d'ideare una trama che risponda appieno ai motivi più sopra ventilati. Già gli americani, ai quali nessun tema sfugge, ci si son provati. Due loro pellicole – vecchissima l'una: *Il fiume*[3], di qualche anno fa l'altra: *La canzone del fiume*[4] – ebbero buon successo, specie la prima, dal punto di vista contenutistico la migliore. Però ambedue erano molto lontane dal nostro pensiero e dalla nostra sensibilità.

Ma non vogliamo, qui, dar consigli a chicchessia e tanto meno suggerire trame. Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cioè un'accozzaglia d'elementi esteriori e decorativi, destasse l'interesse, ma lo spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici; nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bensì l'intelligenza.

«Cinema», 68, 25 aprile 1939

---

1. *The River* (1937) di Pare Lorentz.
2. *Elephant Boy* (1937) di Robert Flaherty e Zoltan Korda.
3. *The River* (1929) di Frank Borzage.
4. *Banjo on my Knee* (1936) di John Cromwell.

Una città di pianura

Uno degli scrittori più letti a Ferrara è James Cain. Quasi tutti hanno acquistato la traduzione del *Postino suona sempre due volte* perché è il romanzo dal quale Visconti ha ricavato *Ossessione*, girato a Ferrara e sul Po. I librai hanno tolto dagli scaffali gli altri libri di Cain per consigliarli, con *Mildred* di Longanesi e le altre recentissime traduzioni edite da De Carlo, ai loro clienti. Tuttavia *Storie di poveri amanti* di Giorgio Bassani occupa tuttora il posto d'onore nelle vetrine; i ferraresi si fermano a guardarlo, taluni a sfogliarlo, pensano «Bassani, quel biondo così bravo al tennis», pensano con soddisfazione al lustro che ne deriva alla città, poi rimettono il libro sul banco. Più della poesia interessa, al lettore medio che legge per ammazzare il tempo, la prosa, la prosa alla Cain.

C'è una ragione in questo. Lo stile di Cain è piatto, polveroso, è uno stile di pianura; somiglia alla campagna padana, inerte e preziosa. I suoi abitanti hanno dentro la stessa febbre che divora i personaggi dello scrittore americano: così reali, così umani, crudelmente reali ed umani. Negli uni e negli altri c'è qualche cosa di primitivo che si accorda pienamente col mondo che li circonda; basta andare alle foci del Po o nelle valli di Comacchio per capire i legami di questa gente con l'ambiente e col clima. È una misteriosa armonia dalla quale scaturisce una specie di poesia. Deve esistere un dio della valle padana che parla alla sua gente, nel caldo e nella nebbia, sugli argini sgretolati del grande fiume e tra le siepi sporche di polvere rossa o bianca. Un dio che spinge come un gregge questi indolenti ferraresi, e come un gregge essi amano lasciarsi condurre.

Troppi avvocati

Per esempio, una delle carriere più largamente abbracciate a Ferrara è quella avvocatizia, e non soltanto perché la relativa Facoltà, nell'Università locale, ha fama di essere molto agevole; ma anche e soprattutto perché il mercato richiede insistentemente l'opera degli avvocati. Il mercato, cioè la gente di campagna, lenta, litigiosa, avvezza alle controversie più intricate e annose, che ricorre al legale per un semplice pagamento di imposte. Quanto alla gente di città, tutti più o meno hanno interessi con la campagna e si trovano coinvolti in un giro che ha per centro il tribunale. L'avvocato è istituzione tradizionale e ineliminabile; e se la tradizione si va conservando a costo di compromessi, non importa; importa che il danaro passi da una tasca all'altra.

Il mondo di Cain, che sembra trarre la sua ispirazione dai codici, viene così ad avere con questo, straordinarie affinità. Innanzi tutto l'assenza nella gente di qui, d'ogni psicologismo, che rimane tutto dissimulato dietro le azioni, dietro i fatti. E i fatti oggi sono, per esempio: un

Veduta aerea di Pontelagoscuro e del ponte ferroviario per Padova

migliaio di separazioni matrimoniali durante l'anno 1946. Ciascuna un caso. Cain guazzerebbe (come guazzano quegli avvocati) in tanta abbondanza. Nessuno meglio di certi giovanotti ferraresi improvvisatisi agenti di società assicuratrici (altra professione largamente sfruttata dai meno volenterosi come ponte di passaggio ad una più stabile), nessuno meglio di loro è in grado d'intendere *La fiamma del peccato*. Nessuno più di certi scapoli trentenni di qui, il cui scetticismo deriva dalla consapevolezza d'un destino fallito che ora viene gustato, in perfetta lucidità di mente e quasi con un senso di debosciato stoicismo, minuto per minuto; nessuno più di loro può capire e accettare la rovinosa e pur fredda passione che nel romanzo oscura la mente del protagonista. Quanti di questi uomini bruciano la loro vita per una donna, per il giuoco. Questo e quella sono esercizi d'una passione che oscilla tra l'ascesi medievale e il paganesimo del rinascimento; una passione che muove dal sistema circolatorio ed è anche indifferenza, insensibilità, che sta insomma a metà strada tra la miseria e l'amore.

Come in Cain

Su Ferrara, nella calda estate passata, il cielo era basso; i muri delle case scottavano, le finestre erano chiuse e c'era buio nelle stanze, buio nei cuori e negli animi dei ferraresi. I tedeschi hanno sradicato gli alberi dei viali e dei parchi, e la città, con le sue macerie, era arida, grigiastra. Ma c'era un fiore che nasceva dappertutto, tra le macerie e sui prati: la sensualità. Come in Cain. Un tempo avrei detto più bruciante che in Cain; oggi no. «Ci sono dei giorni – scrive De Chirico nelle sue memorie – specialmente nell'alta primavera, in cui la sensualità che incombe su Ferrara diventa una forza tale che se ne sente quasi il rumore, come di acqua scrosciante o di fuoco divampante».

È un fiore che apre le sue corolle col buio, un fiore notturno. Arrivando di sera a Ferrara, l'estate scorsa, mi domandavo che cosa fosse accaduto, tanta era la gente per le strade. Di tutte le età, di tutti i ceti. E la carducciana solitaria pace? Ora la sostituiva un brusio che a un esame più attento non esitai a riconoscere; era il rumore dechirichiano che sgorgava, non più trattenuto da alcun pudore, come acqua da una fontana sventrata, impetuosa e torbida. Più impetuosa e torbida che nel passato. Gli uomini e le donne si cercavano, si spiavano, si capivano; e non a caso i loro itinerari si intrecciavano; era un giuoco abbastanza facile. Con una ventina di cinema all'aperto e quasi altrettanti tabarins, pure all'aperto (uno in piena campagna, rusticamente snob), era certo che una mèta tutti ce l'avevano.

Questi locali sono diversi da quelli d'anteguerra. Quelli erano un po' meno spaziosi, davano un godimento che ciascuno poteva rivendicare per suo. Questi, vasti come piazze d'armi, concepiti secondo un

bisogno di rompere chissà quali limiti, sono spietati. Ad avventurarsi là in mezzo in una sera di magra, si è presi da uno sgomento sottile, come di chi si spinga troppo al largo in mare e senta disperdersi la sua gioia in tanta solitudine: una parte a lui, una a tutti gli uomini. Ma sia così forte da essere orgoglioso. (Il discorso, volendo, può essere generalizzato; sono gli scherzi della libertà).

Pressappoco la medesima sensazione può prendere durante il giorno per le strade. È scomparsa l'eleganza (Boan, il negozio degli uomini di mondo, chiuso); e se da una parte questo vuol dire la scomparsa d'una casta di aristocratici ottusi con sulla groppa secoli d'ozio e di libertinaggio, ma un ozio e un libertinaggio ormai imbecilli, indegni di quegli avi cinquecenteschi che erano i migliori gaudenti d'Europa; dall'altra significa un indurimento dell'atmosfera. La democrazia è crudele. Ecco, c'è meno pietà in giro. La città, che era fatta d'una materia calda e dolente, si è raffreddata. Forse un po' di gelo è caduto anche sui sensi delle ragazze. Non sono meno facili, queste di oggi; ma più interessate, appena un po'.

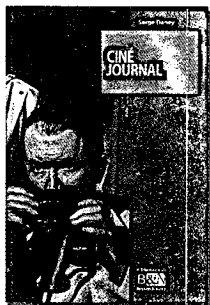
C'è poi un eccessivo provincialismo dovuto al riversarsi in città d'una quantità di gente priva di esperienza urbana, borghese campagnola che si è fatta avanti a gomitate e a quattrini, ed è poi quella che ti viene incontro sul mezzogiorno col suo gusto tutto da affinare, coi suoi quattrini tutti da spendere. A Roma una contessa, incapace di adeguarsi al nuovo clima, si è suicidata. A Ferrara la classe analoga superstite, o quella appena più giù, si è ritirata in disparte. Non fa uso dell'automobile, veste sobriamente, si difende come può. Ma è chiaro che la battaglia per lei è perduta.

Tè pomeridiano

Ferrara ha attuato abbastanza pacificamente la sua rivoluzione, e come alla fine di ogni rivoluzione ci sono molti, moltissimi insoddisfatti. Luisa F., dolce ragazza trentenne, mi diceva un giorno: «In questa guerra ne ho passate di tutti i colori: una disgrazia tirava l'altra». Ecco il segreto. Ora per lei, bene o male, questa è una pace, vi si adatta, la guarda con occhi buoni, giuoca ancora a bridge ma già si annoia. È in sostanza una ragazza sensibile. C'è invece una borghesia che non si rassegna: Vorrebbe ribellarsi ma ne è impedita, tra l'altro, dalla scarsa snellezza della vita d'oggi. Tutti i suoi miti crollano. C'è da stupirsi allora se in molte case si continua la tradizione del tè pomeridiano agli amici e i ricevimenti sovente degenerano in vere e proprie orge? Se le ragazze non hanno più pudore nemmeno di fronte ai familiari e se questi chiudono un occhio? Se le mogli si trattengono al Circolo A.A. (Amici dell'America!) fino alle tre di notte, sole, e si fanno riaccompagnare da chi loro aggrada, col beneplacito del marito? È una difesa. Contro i tempi

che non consentono ancora una ripresa mondana fine a se stessa; che mettono in ridicolo la posizione feudale avuta dal marito fino ad oggi da queste parti; che lasciano presentire, a dopoguerra esaurito, con tutti questi governi cattolici che allungano avidamente la mano sull'Europa, una stretta di freni (ha cominciato la Francia chiudendo le case di tolleranza, e poi l'Italia non accettando il divorzio). È una difesa. Ma c'era un tale squallore in quel Circolo la sera che ci andai, che ho corso il rischio di lasciarmi prendere da un ordine più largo di pensieri, un ordine diciamo esistenzialistico, con tutti i rischi che tale meditazione avrebbe comportato in quel momento. Il rischio, voglio dire, di disamorarsi della propria città, delle città, dei paesi, delle pianure, dei mari.

«Omnibus», 11 febbraio 1943

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*
1999, pp. 324 con 32 pp. di foto in bianco e nero,
traduzione di Serafino Murri e Claudio Fausti, L. 50.000
ISBN 88-317-7313-5
È la raccolta di un centinaio di articoli apparsi su «Libération» tra il 1981 e il 1986 (critiche di vecchi e nuovi film, editoriali, inchieste, racconti di viaggio) di Serge Daney, uno dei maggiori critici cinematografici europei, una voce viva e insostituibile nel dibattito critico degli ultimi vent'anni.

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*
1999, pp. 256 con 32 pp. di foto in bianco e nero, L. 36.000
ISBN 88-317-7330-5
Un nuovo importante contributo alla ricostruzione della storia del cinema italiano delle origini, redatto alla luce delle più recenti acquisizioni storiografiche. Le strutture commerciali e industriali (produzione, distribuzione, esercizio), la diffusione delle mitologie divistiche, il linguaggio filmico, le caratteristiche stilistiche e tematiche degli autori, i generi. In appendice, un elenco di film muti italiani conservati presso le principali cineteche europee.

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno*
Scritti sul cinema a cura di Lorenzo Pellizzari
2000, pp. 248 con 8 pp. di foto in bianco e nero, L. 34.000
ISBN 88-317-7595-2
È la prima antologia degli scritti di Giovanni Buttafava, raccoglie testi pubblicati tra il 1960 e il 1990 in sedi diverse e riguardanti essenzialmente il cinema "occidentale", quello italiano in particolare. Vocazione al sincretismo, provocazione intellettuale e passione professionale sono alcune tra le doti dell'uomo e del giornalista che qui emergono.

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*
a cura di Fausto Malcovati
2000, pp. 270 con 16 pp. di foto in bianco e nero, L. 38.000
ISBN 88-317-7596-0
La cinematografia sovietica (russa ma non soltanto) è stata una delle grandi cinematografie mondiali: Giovanni Buttafava, massimo specialista italiano, ne racconta – con le consuete verve e intelligenza – la storia, mettendo in evidenza i periodi più stimolanti e i protagonisti più celebri.

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio*
Un chien andalou e L'âge d'or di Buñuel
2001, pp. 224 con 32 pp. di foto a colori e in bianco e nero
ISBN 88-317-7701-7
Scritti da Buñuel e Dalì, *Un chien andalou* e *L'âge d'or* rappresentano non soltanto due esempi radicali di film surrealisti, ma due tra le espressioni più alte delle potenzialità creative del cinema. La loro analisi testuale, che si avvale delle suggestioni della psicanalisi e sottolinea le relazioni con l'avanguardia artistica europea, in particolare con la pittura, è integrata da una ricerca storica che ripercorre la genesi delle due opere, i rapporti tra Buñuel e Dalì e i legami di entrambi con il surrealismo.
In uscita a settembre

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti*
Dalla pagina allo schermo
1999, pp. 226 con 29 foto in bianco e nero nel testo e 16 pp. di foto a colori, L. 34.000
ISBN 88-317-7357-7
Sul progetto originario del film di Visconti molti furono i richiami contrattuali del produttore, le intrusioni dello sceneggiatore e gli interventi censori della vedova Camus. Attraverso un'analisi serrata e puntuale, il libro ricostruisce la storia del film e coglie in esso le tracce e i sintomi di un'ispirazione autoriale ancora vivissima.

Il cinema di Luchino Visconti
a cura di Veronica Pravadelli
2000, pp. 340 con 100 foto in bianco e nero nel testo e 24 pp. di foto a colori, L. 48.000
ISBN 88-317-7444-1
Pubblicato in occasione della retrospettiva dedicata a tutto il cinema restaurato di Luchino Visconti, promossa dalla Cineteca Nazionale della SNC, questo libro si presenta nella doppia veste di catalogo e di studio critico.
Saggi di M. Argentieri, S. Bernardi, P. Bertetto, M. Bertozzi, V. Buccheri, R. Campari, G. Canova, A. Costa, L. De Franceschi, R. De Gaetano, G. De Vincenti, G. Moneti, M. Musumeci, S. Parigi, V. Pravadelli, L. Quaresima, G. Rondolino, A. Sainati, G. Tinazzi, V. Zagarrio.

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo*
La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)
1999, pp. 230 con 32 pp. di foto in bianco e nero, L. 35.000
ISBN 88-317-7314-3
Le vicende dei cineclub in Italia dall'immediato dopoguerra a tutti gli anni '50: i programmi e le attività culturali, i dibattiti sulla stampa specializzata, l'unione in una Federazione nazionale e la scissione, le lotte politiche e la complessa definizione del rapporto con le cineteche.

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire*
Sceneggiare l'immaginazione
1999, pp. 160 con 14 illustrazioni in bianco e nero nel testo, traduzione di Carla Scura, L. 24.000
ISBN 88-317-7331-3
Un nuovo metodo per scrivere sceneggiature, migliorare la tecnica della narrazione e apprendere la flessibilità necessaria a modellare le idee in forma drammatica. *Nudo da vestire* si concentra sulla scintilla che produce idee narrative genuine, storie nuove, originali e coerenti, senza prescrivere formule convenzionali e rigide normative.

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema*
Teoria e prassi della musica nel film a cura di Laura Gallenga
2001, pp. 320 con 60 esempi musicali e 80 fotogrammi nel testo
ISBN 88-317-7718-1
Il libro, nato dai corsi tenuti dai due autori presso importanti accademie e centri di ricerca musicali, affronta il tema della musica per film attraverso due diversi approcci: quello musicologico, storico e teorico, e quello professionale, artigianale, strettamente legato alla produzione e al linguaggio cinematografici. Uno strumento tecnico-metodologico imprescindibile per chi voglia accostarsi ai segreti dell'arte e del "mestiere" della scrittura musicale per il cinema.
In uscita a settembre

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone
a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti
2000, pp. 96 con 80 foto in bianco e nero nel testo, NON IN COMMERCIO
In occasione della presentazione, alla Mostra del cinema di Venezia, della copia del film restaurata a cura della Cineteca Nazionale, si pubblica un catalogo che raccoglie le critiche più autorevoli, le memorie dal set, le interviste ai protagonisti e i fotogrammi più belli.

Roma nel cinema tra realtà e finzione
a cura di Elisabetta Bruscolini
2000, pp. 304 con 158 foto in bianco e nero nel testo, L. 50.000
ISBN 88-317-7682-7
Catalogo della omonima mostra realizzata al Museo di Roma in Trastevere, raccoglie alcune tra le più belle foto di scena che ritraggono Roma, sia quella "vera" con le sue strade e le sue piazze, sia quella "ricostruita" nei teatri di posa.

Fuori **collana**

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*
2000, pp. 256 con 80 foto in bianco e nero nel testo e 16 pp. di foto a colori, L. 45.000
ISBN 88-317-7443-3
Tutti conoscono il Quilici del mare, dell'esotismo e dell'avventura, ma molti ignorano il Quilici della storia e delle arti visive, la sua sensibilità ai problemi delle popolazioni indigene, il suo antieurocentrismo, la sua coscienza planetaria ante litteram, le appassionate amicizie intellettuali. Questo libro esplora le diverse correnti e i molteplici sentieri di un'opera composita e interdisciplinare.

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975
a cura di Orio Caldiron
gennaio 2001, seconda edizione ed edizione inglese agosto 2001
pp. 72, foto in bianco e nero nel testo, NON IN COMMERCIO
Edito in occasione della mostra omonima.

Con l'eccezione dei volumi *Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone* e *Luigi Chiarini 1900-1975*, tutte le pubblicazioni della SNC sono distribuite da Marsilio Editori S.p.a.

Garanzia di riservatezza informativa
ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10.
Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Si
n. scadenza / expiry date

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

L. 20.000 – € 10,33